Library of

Wellesley College.

729

Presented by

Prof. E. N. Horsford

No 35289

GESCHICHTE

DER

NEUEREN BAUKUNST

VON

JACOB BURCKHARDT, WILHELM LÜBKE

UND

CORNELIUS GURLITT

FÜNFTER BAND.

GESCHICHTE DES BAROCKSTILES, DES ROCOCO UND DES KLASSICISMUS.

II. ABTHEILUNG. ZWEITER THEIL.

DEUTSCHLAND

VON **CORNELIUS GURLITT.**

STUTTGART

VERLAG VON EBNER & SEUBERT

(PAUL NEFF)

1889

GESCHICHTE

DES

BAROCKSTILES

UND DES

ROCOCO

IN DEUTSCHLAND

VON

CORNELIUS GURLITT

MIT 164 ILLUSTRATIONEN
UND ZAHLREICHEN ZIERLEISTEN,
VIGNETTEN UND INITIALEN.

WELLESLEY COLLEGE

STUTTGART
VERLAG VON EBNER & SEUBERT
(PAUL NEFF)
1889

Alle Rechte vorbehalten.

35289

Art Library
NA
590
.G87
1889

Druck von Greiner & Pfeiffer in Stuttgart.

INHALTS-VERZEICHNISS.

Erſtes Kapitel. Der Jeſuitenſtil 1
Zweites Kapitel. Der proteſtantiſche Barockſtil 52
Drittes Kapitel. Der Hugenottenſtil 82
Viertes Kapitel. Das Italieniſch-Süddeutſche Barock 120
Fünftes Kapitel. Der katholiſche Barockſtil 191
Sechſtes Kapitel. Franken und die Rheinlande 321
Siebentes Kapitel. Preußen und Sachſen 372
Achtes Kapitel. Die franzöſiſchen Meiſter 430

VERZEICHNISS DER ILLUSTRATIONEN.

Fig. 1. Dom zu Salzburg. Grundriß.
» 2. Dom zu Salzburg. Innere Anſicht.
» 3. Mauſoleum zu Graz. Anſicht.
» 4. Mauſoleum zu Graz. Grundriß.
» 5. Waldſteinpalaſt in Prag. Gartenhalle.
» 6. Jeſuitenkirche zu Innsbruck. Grundriß.
» 7. Jeſuitenkirche zu Köln.
» 8. Salvatorkirche zu Prag.
» 9. Ignazkirche zu Klattau. Grundriß.
» 10. Univerſitätskirche zu Wien.
» 11. Peterskirche zu Krakau. Innenanſicht.
» 12. Zeughaus zu Augsburg.
» 13. Alte Realſchule zu Nürnberg.
» 14. Schloß Friedenſtein zu Gotha. Grundriß.
» 15. Katharinenkirche zu Frankfurt a. M. Grundriß.

Fig. 16. Katharinenkirche zu Frankfurt a. M. Querſchnitt.
» 17. Proteſtantiſche Kirche zu Worms.
» 18. Steueramt zu Erfurt.
» 19. Schloßkapelle zu Eiſenberg.
» 20. Schloßkapelle zu Koburg.
» 21. Schloß Salzdahlum. Grundriß nach L. Sturm.
» 22–25. Grundriſſe für proteſtantiſche Kirchen nach L. Sturm.
» 26. Luſthaus im Großen Garten zu Dresden.
» 27. Luſthaus im Großen Garten zu Dresden. Saalanſicht.
» 28. Börſe zu Leipzig.
» 29. Frauenkirche zu Dresden. Grundriß.
» 30. Frauenkirche zu Dresden. Altaranlage.
» 31. Frauenkirche zu Dresden. Längsſchnitt.
» 32. Friedenskirche zu Schweidnitz.
» 33. Lutheriſche Kirche zu Amſterdam.
» 34. Schloßkapelle zu Zerbſt. Innenanſicht.
» 35. Fürſtenhaus zu Berlin. (Kurſtraße.)
» 36. Schloß zu Biebrich. Rheinſeite.
» 37. Heiligen-Geiſtkirche zu Bern.
» 38. Aus der Studienkirche zu Paſſau.
» 39. Theatinerkirche zu München. Grundriß.
» 40. Theatinerkirche zu München. Façade.
» 41. Theatinerkirche zu München. Aus dem Innern.
» 42. Schloß Schleißheim. Grundriß.
» 43. Palais Czernin zu Prag.
» 44. Dom zu Paſſau. Aus dem Langhaute.
» 45. Dreifaltigkeitskirche zu München.
» 46. Schloß Ludwigsburg. Grundriß des Erdgeſchoſſes.
» 47. Stift Haug zu Würzburg.
» 48. Schloß zu Ansbach. Hof.
» 49. Univerſität zu Breslau.
» 50. Schloß Willanow. Grundriß.
» 51. Martinskirche zu Bar[illegible].
» 52. Jeſuitenkirche zu M[illegible]heim. Grundriß.
» 53. Jeſuitenkirche zu Mannheim.
» — — — Vom Palais Thun zu Prag.
» 54. Dom zu Kempten. Grundriß.
» 55. Dom zu Kempten. Blick in den Kuppelraum.
» 56. Dreifaltigkeitskapelle bei Waldfaßen. Grundriß.
» 57. St. Margareth in Brevnov. Grundriß.
» 58. Kloſterkirche zu Banz. Grundriß.
» 59. St. Nikolauskirche zu Prag. (Kleinſeite.) Grundriß.
» 60. Kloſterkirche zu Grüßau. Grundriß.
» 61. St. Karl Boromeus zu Wien. Grundriß.
» 62. St. Karl Boromeus zu Wien.
» 63. Kollegienkirche zu Salzburg. Grundriß.
» 64. Palais Prinz Eugen zu Wien. Treppe.
» 65. Palais Trautſon zu Wien.
» 66 Palais Clam Gallas zu Prag. Thor.
» 67. Schloß Belvedere zu Wien. Hauptgeſchoß.

Fig. 68 Schloss Belvedere zu Wien. Untergeschoss.
„ 69. Schloss Belvedere zu Wien. Thoranlage.
„ 70. Palais Kinsky zu Wien. Mittelrisalit.
„ 71. Schloss Mirabell zu Salzburg. Treppe.
„ 72. Palais Schwarzenberg zu Wien. Gartenansicht.
„ 73. Kloster Melk. Skizze des Lageplanes.
„ 74. Kloster Melk. Grundriss der Kirche.
„ 75. Kloster Melk. Aus dem Langhause der Kirche.
„ 76. Profile von Bauten Prandauers und seiner Kunstgenossen.
„ 77. Stift St. Florian. Haupttreppe.
„ 78. Klosterkirche zu Herzogenburg. Innenansicht.
„ 79. Hofbibliothek zu Wien. Innenansicht.
„ 80. St. Jakobskirche zu Innsbruck. Grundriss.
„ 81. Katholisches Kasino zu Innsbruck.
„ 82. Johanneskirche zu Innsbruck. Grundriss.
„ 83. St. Nikolauskirche (Altstadt) zu Prag. Grundriss.
„ 84. St. Magdalenenkirche zu Karlsbad.
„ 85. St. Nikolauskirche (Kleinseite) zu Prag.
„ 86. Palais Kinsky am grossen Ring zu Prag.
„ 87 Schloss Schleissheim. Halle im Erdgeschoss.
„ 88. Preysing'sches Palais zu München.
„ 89. Hôtel zu den drei Mohren zu Augsburg.
„ 90. Kloster Maria-Einsiedeln. Grundriss.
„ 91. Kloster Maria-Einsiedeln. Längsschnitt durch die Kirche.
„ 92. Klosterkirche zu Ottobeuren. Innenansicht.
„ 93. Kloster Wiblingen bei Ulm. Lageplan.
„ 94. Kloster zu Weingarten. Grundriss.
„ 95. Klosterkirche zu Wiblingen. Grundriss.
„ 96. Klosterkirche zu Wiblingen. Querschnitt.
„ 97. Klosterkirche zu Zwiefalten. Grundriss a. des Obergeschosses, b. des Erdgeschosses.
„ 98 Konviktskirche zu [illegible]
„ 99. Residenz zu Kempten. [illegible]
„ 100. Aus der Stiftskirche zu Maria-Einsiedeln.
„ 101. Asam-Haus und Johanneskirche zu München.
„ 102. Stiftskirche zu Ettal. System der Hauptkuppel mit Blick in den Altarraum.
„ 103. Aus Kloster Oberzell.
„ 104. Boettinger'sches Haus zu Bamberg.
„ 105. Dom zu Fulda. Grundriss.
„ 106. Schönbronnkapelle zu Würzburg.
„ 107. Residenz zu Würzburg, Grundriss des Erdgeschosses.
„ 108. Residenz zu Würzburg. Mittelbau.
„ 109. Residenz zu Würzburg, aus dem Festsaale.
„ 110. Kirche zu Vierzehnheiligen, Grundriss.
„ 111. Kloster Oberzell.
„ 112. Schloss Bruchsal, Grundriss des Hauptgeschosses.
„ 113 Schloss Bruchsal, Festsaal.
„ 114. Dikasterialbau zu Ehrenbreitstein.
„ 115. Haus zum Falken zu Würzburg.
„ 116. Rathhaus zu Bamberg.
„ 117. Schloss Brühl, Treppe.

Fig. 118. Schloss zu Munster i. W.
„ 119. Erbdroſtenhof zu Münſter i. W.
„ 120. Erbdroſtenhof zu Münſter i. W. Grundriß des Erdgeſchoſſes.
„ 121. Dalberg'ſcher Hof zu Mainz.
„ 122. Vom Taſchenbergpalais zu Dresden.
„ 123. Königliches Schloß zu Berlin. Zweiter Hof.
„ 124. Königliches Schloß zu Berlin Haupttreppe.
„ 125. Zwinger zu Dresden. Südpavillon.
„ 126. Zwinger zu Dresden. Weſtpavillon.
„ 127. Zwinger zu Dresden. Weſtpavillon, geometriſche Anſicht.
„ 128. Japaniſches Palais zu Dresden. Grundriß des Erdgeſchoſſes.
„ 129. Aeckerlein'ſches Haus zu Leipzig.
„ 130. Haus Katharinenſtraße Nr. 3 zu Leipzig.
„ 131. Kirche zu Großenhain. Schnitt.
„ 132. Kirche zu Großenhain. Grundriß.
„ 133. Kreuzkirche zu Dresden. Grundriß.
„ 134. Schloßkapelle zu Charlottenburg.
„ 135. Stadtſchloß zu Potsdam. Thor.
„ 136. Japaniſches Palais zu Dresden. Mittelbau.
„ 137. Sächſiſches Palais zu Warſchau. Ehemaliger Gartenſaal. Grundriß.
„ 138. Sächſiſches Palais zu Warſchau. Ehemaliger Gartenſaal. Längsſchnitt.
„ 139. Blockhaus zu Dresden. Urſprünglicher Plan.
„ 140. Schloß Friedrichskron bei Potsdam. Mittelbau.
„ 141. Palais Brühl zu Dresden. Bibliothekſaal.
„ 142. Landhaus zu Dresden. Gartenfacade.
„ 143. Palais Schönburg zu Dresden. Grundriß des Erdgeſchoſſes.
„ 144. Michaeliskirche zu Hamburg. Grundriß des Erd- und Obergeſchoſſes.
„ 145. Michaeliskirche zu Hamburg. Innenanſicht.
„ 146. Dreifaltigkeitskirche zu St. Georg-Hamburg. Grundriß.
„ 147. Hauptkirche zu Altona. Grundriß.
„ 148 Schloß Wilhelmsthal bei [illegible]
„ 149. Kathedrale zu Namur
„ 150. Hopetounhouſe.
„ 151. Schloß Richmond [illegible] Braunſchweig.
„ 152. Aus dem Schloß Amalienburg bei München.
„ 153 Palais Piosasque de Non zu München.
„ 154 Fürſtbiſchöfliches Palais zu Passau. Treppenhaus
„ 155. Schloß zu Ansbach. Feſtſaal.
„ 156. Reſidenzſchloß zu Stuttgart. Grundriß.
„ 157. Reſidenzſchloß zu Stuttgart. Gartenanſicht.
„ 158 Schloß Monrepos. Grundriß.
„ 159. Schloß Solitude bei Stuttgart. Grundriß.
„ 160. Schloß Benrath. Gartenansicht.
„ 161. Hôtel Mallet zu Genf. Proſpektiviſcher Schnitt.
„ 162. Schloß Sansſouci bei Potsdam. Bibliothekzimmer.
„ 163. Schloß Pommersfelden, Grundriss des Mittelbaues.

DEUTSCHLAND.

I. KAPITEL.

Der Jesuitenstil.

In ganz Mittel- und Norddeutschland wüthete der große Krieg, nur die inneröſterreichiſchen Lande blieben vom Feinde unberührt. Dieſe hatten zum großen Theil die Zeit der Religionskämpfe bereits hinter ſich. Die Beſtrebungen der habsburgiſchen Herrſcher, den ihre Sonderrechte beharrlich vertretenden proteſtantiſchen Ständen gegenüber die Fürſtengewalt und Glaubenseinheit herzuſtellen, fanden ſchon während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in den Jeſuiten die eifrigſte Stütze. Am ſtärkſten waren dieſe von jeher in Bayern geweſen. Dorther entnahm man zunächſt in Tyrol die Leiter der Rückbekehrung der kurz vorher noch ſo zahlreichen und glaubenseifrigen Proteſtanten. Schwerer wurde es den Jeſuiten in Steyermark gemacht, ihrer Lehre den Sieg zu verſchaffen. Auch hier war es der Landesfürſt, Erzherzog Karl II., wie dort ſein Vater, Erzherzog Ferdinand, der aus eigenem Antriebe den Jeſuiten feſte Sitze und mithin den Angelpunkt für ihr Wirken verſchaffte. Schon mit dem Anfang des 17. Jahrhunderts begannen die Fürſten das Uebergewicht über die Stände zu erlangen, welche vergeblich gegen die Ausweisung der Prädikanten und den an die Bürger in den landesfürſtlichen Städten erlaſſenen Befehl zur Rückkehr zur katholiſchen Lehre Beſchwerde erhoben. Die Fürſtengewalt ruhte auf zu feſten Grundlagen, als daß eine Erhebung der Stände zu fürchten geweſen wäre. Es vollzog ſich zwar zunächſt im Lande keine

innere Wandlung der Herzen, wie etwa in Belgien, ſondern eine vorzugsweiſe politiſche Umwälzung. Denn die Landeshoheit war es, welche in erſter Linie ſiegte, durch ſie erſt errang der ihr dienende Jeſuitismus ſeine Macht. Aber ſchnell gelang es dieſem, unter der Führung der Landesfürſten Fortſchritte zu machen. Die Zahl der Schulen und marianiſchen Brüderſchaften wuchs, die Kapuziner, als Hüter des katholiſchen Glaubens, begannen wieder in das Geiſtesleben des Volkes einzugreifen, es vollzog ſich mit dem völligen Wandel des ſtaatlichen Lebens der wiederbekehrten Lande die Umgeſtaltung der Geiſter. Die regſten Köpfe wanderten aus, das Bürgerthum verlor ſeine ſelbſtändige Kraft, der Adel wurde völlig höfiſch, die Mehrheit der Staatsbürger bequemte ſich in ſtumpfer Ergebenheit den Glaubensformen an, der Verkehr mit dem proteſtantiſchen Auslande wurde unterbunden, ein Stillleben breitet ſich über die von den guten und böſen Wirkungen des Vorbeiſtrömens der Ereigniſſe unberührte Lande. Die geiſtige und mithin auch die künſtleriſche Thatkraft des Volkes verfiel gleichzeitig mit dem Ende eines zwar verbitternden, doch auch anregenden kirchlich-ſtaatlichen Kampfes. Namentlich allem nationalen Schaffen entſchwand die innere treibende Kraft. In der Stille des Hauſes allein, in den traulichen Stunden gemüthreichen Familienlebens, in den Sagen und Weiſen der Berge lebte das Deutſchthum ſein ſelber unbewußt weiter.

Anders lagen die Verhältniſſe in Böhmen, bis die Schlacht am weißen Berge auch über dieſes Land die unheimliche Ruhe breitete, welche im Süden ſchon mit dem Jahre 1602 eine allgemeine geworden war. Dort hatte der Adel, auf Macht und Vorrechte pochend, in noch höherem Grade der Landeshoheit ſeine Kraft gezeigt. Um ſo ſchwerer war das über ihn hereinbrechende Zorngericht. Durch unerhörte Güterein̄ziehungen entſtand ein neues Geſchlecht meiſt fremdbürtiger Landſtände, ſchonungslos wurde in den Städten die Rückkatholiſirung durchgeſetzt. Auch hier galt es, durch Auswanderung dem verhaßten Glauben auszuweichen oder ſich ihm anzubequemen. Lange Reihen von Exulanten, die Beſten, Fleißigſten und Unterrichtetſten des Landes wanderten nach Sachſen und Brandenburg aus, indem ſie deutſche Volkskraft und regen Gewerbefleiß mit ſich aus den böhmiſchen Städten forttrugen. Die Einbuße an leiblicher und geiſtiger Arbeitskraft, wie an ſtaatswirthſchaftlichen Gütern war eine unermeßliche, ſie erleichterte es aber auch den nun auch hier allmächtig werdenden Jeſuiten, auch Böhmen von den Bewegungen des deutſchen Volksgemüthes völlig abzuſchließen und in ſich ſelbſt verſtocken zu laſſen. Ein kunſtloſes Volk, die Tſchechen, wurden Herren des Landes. Böhmen hörte auf, im Getriebe der Kulturentwicklung Europa's mitzu-

zählen. Auch dort, wo die von den Regierungen errichtete Scheidegrenze zu den deutſchen Volksgenoſſen nicht ſo vollſtändig abſchließend gezogen werden konnte, wie dies in den öſterreichiſchen Landen der Fall war, zeigte ſich der Jeſuitismus als führende und vom nationalen Leben ſondernde Kraft im Staatsleben. So in Bayern, wo er unter Maximilian I. zum höchſten Einfluß, zu einer Macht gelangte, welche ſelbſt die Eiferſucht des Kaiſers hervorrief. Auch hier drückte derſelbe ſchwer auf die Entwicklung des ſtädtiſchen Gemeinweſens und eines höheren Bürgerſtandes, indem er in der Stärkung der Fürſtengewalt die ſicherſte Bürgſchaft für ſein eigenes Wohlbefinden, in der Schaffung eines ſtarken ſelbſtherrlichen Willens die Mittel fand, durch dieſen ſeine Anſchauungen der Geſamtheit aufzuzwingen.

Das Eigenartige der jeſuitiſchen Reform in Süddeutſchland iſt demnach, daß ſie mit Hilfe der Fürſten und der unteren Maſſen gegen den Mittelſtand durchgeführt wurde, daß dieſer mit dem von ihm vorzugsweiſe gepflegten Proteſtantismus vernichtet oder doch ſchwer geſchädigt wurde. Indem man die Bürgerſchaft der Städte niederhielt, beſeitigte man aber auch die Möglichkeit, daß ſich eine volksthümliche Kunſt entwickele, deren Träger ſie ſtets geweſen iſt und ſein wird. Der große Unterſchied zwiſchen der italieniſchen und der deutſchen Reform liegt darin, daß jene, aus der Mitte des Volkes geboren, in Widerſtreit gegen die Verlotterung des renaiſſanceſtiliſch weltlichen Klerus eine Fortbildung, ja eine Vertiefung der die Geiſter bewegenden kirchlichen Strömung des 15. Jahrhunderts darſtellt, daß ſich ihr in Italien die Beſten anſchloßen, um in neuer Verſenkung in die Glaubenswahrheiten ſich ſelbſt innerlich zu ſtärken und zu erheben, während die Rechtgläubigkeit in Deutſchland von Außen hereingetragen wurde, gegen tüchtige glaubensſtarke Volkskreiſe ankämpfte, einem freien, auf Gewiſſensprüfung begründeten Gedanken mit Gewalt und der Dumpfheit einer auf geiſtigem Verzicht beruhenden Glaubensdisciplin entgegentrat. Während in Italien die beſten Künſtler ſich in die Dienſte der Jeſuiten ſtellten, während Vignola, Ammanati, Porta u. A. in einem unmittelbaren Herzensverhältniſſe zu ihnen ſtanden, während in Belgien die Sehnſucht nach Ruhe vom Glaubensſtreit ihnen eine eifrige, großwollende Künſtlerſchaar zuführte, findet ſich in Süddeutſchland kaum ein Name von jenen Baumeiſtern erhalten, welche ihre Kirchen errichteten.

Die nationale Kunſtthätigkeit ſchwieg in Oeſterreich faſt völlig, obgleich die Grundbedingungen für eine ſolche nicht ſo ungünſtig waren. Der Krieg war den Landen jenſeits der Donau zumeiſt fern geblieben, ſie erfreuten ſich trotz der furchtbaren Steuerlaſt einer dem übrigen Deutſchland überlegenen Wohlhabenheit. Die habsburgiſchen Fürſten

waren kunſtſinnig und geneigt, tüchtige Männer an ſich heranzuziehen; die Renaiſſance hatte in Innsbruck, Graz, Prag Werke geſchaffen, die den beſten in Deutſchland ebenbürtig waren. Und doch hat weder Baukunſt noch Malerei, weder Plaſtik noch Gewerbe jener Lande in der Folgezeit irgend einen deutſchen Vertreter aufzuweiſen, der ſich Anſehen und Bedeutung zu verſchaffen gewußt hätte.

Hieran iſt der Jeſuitismus an ſich nicht ſchuld. Wir ſahen, in wie hohem Grade derſelbe künſtleriſch befruchtend und zwar in wie ernſter Weiſe ſtiliſtiſch vertiefend er in ſeinen wichtigſten Provinzen einzuwirken verſtanden hatte. Es war der deutſche Jeſuitismus auch kein weſentlich anderer als der italieniſche, franzöſiſche und belgiſche. Der ungeheure Unterſchied lag nur darin, daß er in deutſchen Landen ein fremdes Weſen war, einestheils als eine ſeinem ganzen Gedankeninhalt nach romaniſche Organiſation, anderntheils weil die Deutſchen in ihren gebildeten Kreiſen, in ihrer ganzen geiſtigen Entwickelung im Proteſtantismus, alſo feindlich gegen die Lehre Loyola's ſtanden. Während alſo die lebendigen Kräfte der Lande brach gelegt, vertrieben, bedrängt oder vernichtet waren, während die Ideale der Beſten im Volke durch Gewalt unterdrückt wurden, demnach ein friſches Schaffen aus der Fülle einer volksthümlichen Bewegung heraus durch äußere Einwirkungen verhindert wurde, ſuchten die von auswärts eingewanderten oder auswärts erzogenen Väter Jeſu ihr im Collegio Romano und im Geſù ausgebildetes Kunſtempfinden dem Volke einzuflößen. Sie fanden ihrerſeits in demſelben gar nicht die Kräfte, ihren Gedanken zu verwirklichen, ihnen mußte die deutſche Renaiſſance, weil heiter als weltlich, weil volksthümlich als ketzeriſch, weil unbefangen als kindiſch erſcheinen.

Darum begegnen uns, wo die Väter nicht ſelbſt bauten, wo nicht einer von den Ihren aus dem Studium des Vitruv und des Vignola heraus ſich zu künſtleriſchen Thaten emporſchwang, faſt ausſchließlich italieniſche Architektennamen, auch an jenen Orten, in welchen kurz vor dem Auftreten der Gegenreform das deutſche Bürgerthum glänzende Meiſter geboren hatte.

So in Salzburg, ſeit der Brand der Domkirche (1598) den Erzbiſchof Wolf Dietrich von Raitenau (1587–1612) zwang, ein neues Bauwerk an Stelle des beſchädigten zu ſtellen. Er berief, wie wir ſahen, *Scamozzi* und ſein Nachfolger Markus Sittikus, Graf von Hohenems (1612—1619), den *Santino Solari*. Dieſer erwies ſich in ſeiner geſamten Thätigkeit als ein ächter Schüler Scamozzi's. Vielleicht als der ächteſte. Denn während in Venedig die fortſchreitende Barockentwickelung und die Begabung Longhena's zu neuen Geſtaltungen führte, wahrt ſich der in fremde Umgebung geſetzte Künſtler völlig die Eigenart ſeiner Schule.

Sein Geiſt, mächtig angeregt durch die große ihm zu Theil werdende Bauaufgabe, geſchult in der klaren Formenſprache ſeines Meiſters, war nicht reich genug, um dieſe weiter zu fördern, ſondern begnügte ſich damit, ſie zum vollendeten Ausdruck zu bringen. Scamozzi ſelbſt mag Manches für Salzburg entworfen haben, was jetzt ſeinem Schüler zugeſchrieben wird, beide gemeinſam gaben der Stadt einen Nachklang italieniſcher Spätrenaiſſance, welche ſie von ihren deutſchen Nachbarn ſcharf unterſcheidet. Kein Fürſtenſitz jenſeits der Alpen hat in ſeiner Baukunſt einen ſo ausgeſprochen ſüdlichen Charakter als die ſchöne Bergſtadt an der Salza.

Schon die vom Erzbiſchof Wolf Dietrich 1592 begonnene Reſidenz ſteht in ihrem ganzen Grundgedanken im Gegenſatz zu gleichzeitigen deutſchen Fürſtenſchlöſſern. Burckhardt hat als das Merkmal des Palazzo bezeichnet, daß an ihm jede oder wenigſtens die Hauptfront nur einen Gedanken, dieſen aber mit vollſter Kraft ausſpreche und daß deſſen Grundplan in einer regelmäßig geometriſchen Form beſchloſſen ſei. Während die deutſche Kunſt ſelbſt an einem Bau wie das Heidelberger Schloß ſich keineswegs ſcheute, verſchiedenartige Theile aneinander zu reihen und in „verzettelter“ Anlage den Zweck, das geſchichtliche Werden der Bautheile und den Wandel des Kunſtempfindens zu zeigen, war die italieniſche Renaiſſance im Profanbau vom Tage ihres Erſcheinens darauf bedacht, die Einheit der Form feſtzuhalten und über alle anderen Bedenken zu ſtellen. Dieſe willensſtärkere Art, welche der dem deutſchen Weſen eigenen Rückſichtsnahme auf das Einzelweſen widerſtreitet, zeigt ſich in der Reſidenz dadurch mächtig, daß der alten Stadtanlage in der Achſe der Kirche ein völlig ſymmetriſcher, rechtwinkliger Platz abgewonnen wurde, obgleich an der Südfront desſelben nur für einen kouliſſenartigen Bau Raum blieb. Die drei den Platz umſchließenden Schloßflügel, die gegen die Kirche in ſtattlichen Arkaden, den Dombögen, enden, zeigen völlig italieniſche Maſſengliederung. Das Verhältniß der ſchlichten, ſpärlich vertheilten Fenſter zu den gewaltigen Höhenabmeſſungen der drei Stockwerke, die von Büſtenniſchen bekrönten Balkonthüren in den Achſen, die Wappen im Gurtgeſims gehören ganz der ſüdlichen, wohl von Florenz aus beeinflußten Weiſe an.

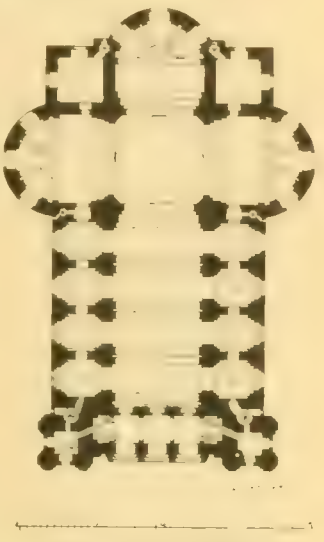


Fig. 1. Residenz, Salzburg. Grundriss.

An den übrigen Façadentheilen des Schloſſes machen ſich meiſt ſpätere Umbauten geltend und auch im Innern iſt nur eine zierlich ſtukkirte Wendeltreppe und der gleichfalls mit einer reichen Stukkdecke überwölbte „Franziskanergang“ ſamt dem Flur vor dieſem in den Formen gleichzeitiger oberitalieniſcher Kunſt gehalten.

Gleiche Hände wie an der Ausſchmückung der Reſidenz waren unverkennbar auch am Dom (1614–1634) beſchäftigt. Des Grundriſſes (Fig. 1) geſchah bereits Erwähnung als eines ſolchen, der auf romaniſcher Grundlage entſtand. Es vollzieht ſich hier ein für die Folgezeit, namentlich in Süddeutſchland wie in Belgien, jedoch nur in den katholiſchen Landſtrecken vielfach ſich wiederholender Vorgang, daſs nämlich mittelalterliche Bauwerke durch mehr oder weniger tief gehende Umgeſtaltung dem neueren Kunſtempfinden angepaſst wurden, eine Eigenthümlichkeit, welche aus dem ſcharfen Bruch zwiſchen der alten deutſchen Kunſt und der vom Süden abhängigen neuen Auffaſſung und der hieraus entſtehenden, namentlich in den italieniſchen Meiſtern vorherrſchenden Mißachtung des Alten ſich erklärt. Ein Modell im Muſeum Carolino-Auguſteum bezeugt, daſs der Plan der Kirche vor dem Brande von 1508 ungefähr der gleiche war wie heute. Er zeigt eine quadratiſche Vierung, drei durch breite Flügel mit derſelben verbundene Halbkreis-Apſiden und ein Langhaus von doppelter Breite ſeiner Länge, welches jetzt den quadratiſchen Feldern der halb ſo breiten Seitenſchiffe entſprechend in vier Syſteme getheilt iſt. Die wenig organiſch dem Bau eingefügten Thürme und die Eintrittshalle zwiſchen dieſen beſtanden auch ſchon vor dem Umbau durch Solari.

Der Aufriß des Kircheninnern (Fig. 2) entwickelt ſich in derber Kraft. Schwere, im Langhaus paarweiſe angebrachte kompoſite Pilaſter gliedern die Wandflächen. Zwiſchen dieſen öffnen ſich die niederen Seitenſchiffe und, den über deren Arkaden mächtig ſich entwickelnden und in Balkons vorbauenden Emporen entſprechend, auch im Chorbau, die Fenſter in zwei Geſchoſſen über einander. Das Tonnengewölbe iſt durch glatte Gurte und zwiſchen dieſen in theils bemalte, theils ſtukkirte Kaſſetten und Kartuſchen abgetheilt. Die Zwickel der Vierung ſind durch reiches Rahmenwerk zu Bildflächen geſtaltet; darüber wurde die achtſeitige, leider eines entſchiedenen Kranzgeſimſes entbehrende Kuppel aufgebaut. In all dieſen Theilen, namentlich in der Handhabung des Ornamentalen, offenbart ſich ein nicht ſtets gleich feines, doch völlig ſicheres Formgefühl. Die Stukkverzierungen an den Gewölben der Seitenſchiffe über den Emporen ſind zwar von höchſtem Reichthum, in der Ausgeſtaltung etwas manierirt, doch flott und ſicher. Sie entſprechen ganz den oberitalieniſchen Arbeiten etwa aus S. Agoſtino

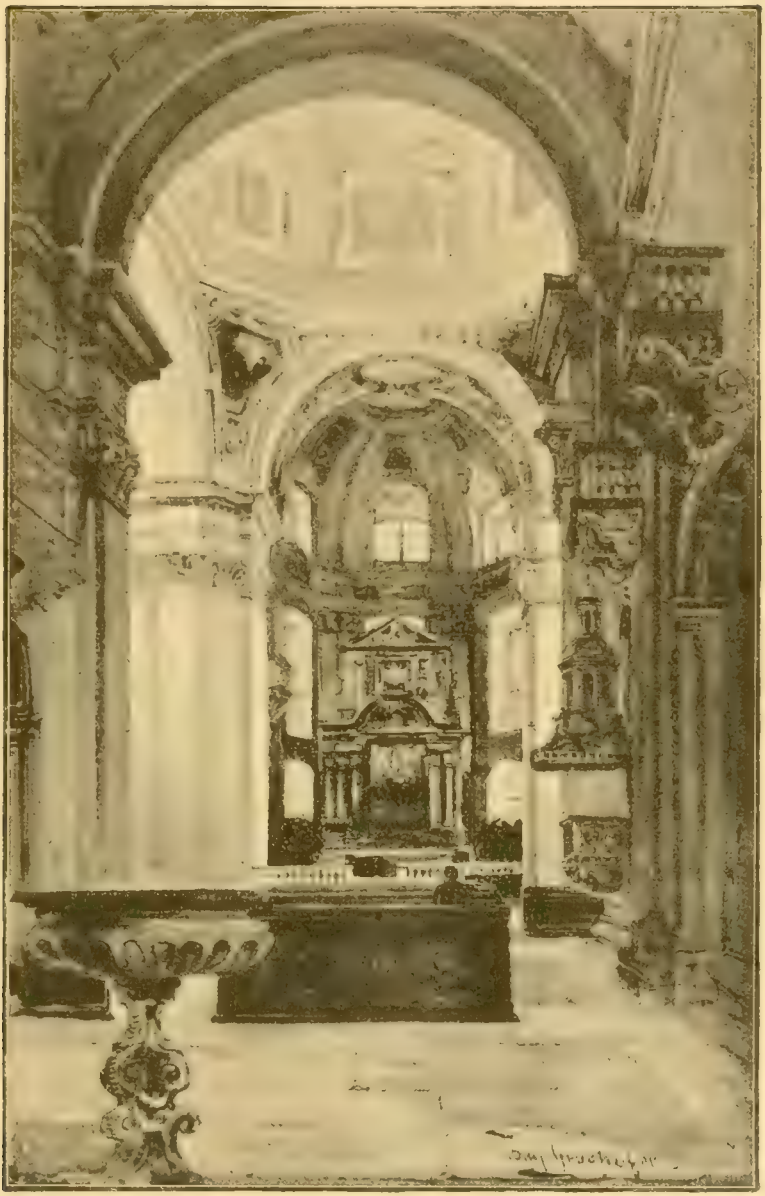


Fig. 1. Dom zu Salzburg. Innere Anſicht.

zu Piacenza. Aber trotz ihrer Wucht ſind dieſe Ornamente hier ſo wenig wie an der grotesartig ernſten und klaren Hauptwölbung von aufdringlicher Wirkung. Gerade die Fülle des Details, die Zweitheilung

der Interkolumnien u. A. laſſen die Hauptmotive in einer Größe und Kraft erſcheinen, welche auch den beſten gleichzeitigen italieniſchen Bauten z. B. S. Andrea della Valle eigen iſt. Dazu kommt ein feines Abwägen der Beleuchtung. Da die Seitenfenſter im Langhaus nur von nebenſächlicher Bedeutung, diejenigen im Chor — zwei Reihen zwiſchen den Pilaſtern, die dritte in den Gewölkzwickeln — vielfach getheilt und ſomit in ihrer Wirkung beeinträchtigt ſind, ſcheint alles Licht von der Kuppel herabzufluthen. Ein durchaus künſtleriſcher, feierlich würdiger Zug iſt daher dem Bau eigen, der in ſeiner Geſamtheit eine der hervorragendſten Raumſchöpfungen auf deutſchem Boden darſtellt.

Die im Innern herrſchende Würde geſtaltet ſich außen, bei den nur durch ihre Maſſen wirkenden Seitenfronten zu einem ſchier altrömiſchen Trotz und Ernſt. Minder glücklich iſt die Façade. Die Thürme ſind in der üblichen Folge in drei Pilaſterordnungen getheilt, wovon zwei über den breiten Verbindungsbau ſich erſtrecken. Die beiden Geſchoſſe in der unteren derſelben, die ſchlichten Fenſter über den Arkaden der Vorhalle, welche dem Querſchnitte des Schiffes entſprechen, wirken unter der Laſt des ſchweren, reicher ſich entfaltenden Obergeſchoſſes zu wenig kräftig. Auch der über der Achſe ſich aufbauende Giebel und die beiden wohl ſpäteren Thurmhelme erfüllen künſtleriſch nicht ihre Aufgabe: das Ganze erſcheint beklommen und trotz mächtiger Verhältniſſe nicht bedeutend.

Tüchtige Schule verrathen alle jene Bauten, welche zur Regierungszeit Wolf Dietrich's und Marcus Sitticus entſtanden. Der Neubau (1588 begonnen) iſt wie die Reſidenz in der Form einfach, in den Maßen und der Maßenvertheilung, wie auch in den hübſchen Ruſtika-Thoren ganz italieniſch. Dasjenige gegen die Kaigaſſe ſei als beſonders gelungen hervorgehoben. Schöner und namentlich von maleriſcher Wirkung iſt das ächt Scamozzi'ſche Quaderthor in der Linzergaſſe 14 (1617). Das Bezirksgericht mit ſeinen beiden von Arkaden umgebenen Höfen, ſeinem ſtattlichen Vorhaus iſt trotz der Wendeltreppe und der ſchweren Gliederungen der toskaniſchen Säulen eine ganz ſüdliche Anlage. Das Linzerthor (1614) und das Klauſenthor (1612) zeigen eine glückliche künſtleriſche Hand auch bei einfachen Anlagen und im Feſtungsbau.

Bedeutender, wenn auch immerhin noch beſcheiden genug iſt das Schlößchen Hellbrunn (1613), deſſen berühmte Gartenwerke wohl nur zum kleinſten Theile der erſten Bauzeit angehören. Der Bau ſelbſt iſt bei ganz ſchlichter Architektur maleriſch angeordnet und ausgezeichnet durch einen reichen Prunkſaal, der aber durch ſeine Fresken noch durchaus zu einem Renaiſſancewerk geſtempelt wird, ähnlich den

Villen am Südabhang der Alpen. Einzelne Theile am Aeußeren, wie das Quaderthor gegen die Grotte zu, zeigen schon eine gewisse Neigung zu abfonderlicher Formengebung.

Unmittelbar an die Salzburger Kunstthätigkeit schließt jene des Erzherzogs Ferdinand II. (1590—1637) in Graz an. Der Meister, welchem dort die künstlerische Leitung oblag, war der wohl aus der Schule

Fig. 3. Mausoleum zu Graz. Ansicht.

Tintoretto's hervorgegangene Maler *Giovanni Pietro de Pomis* (geb. zu Lodi, † zu Graz 1633),[1] welcher seit 1595 von Tyrol nach Steiermark übersiedelte. Sein Hauptwerk ist das Mausoleum Ferdinands II. zu Graz (1614 bis nach 1622) (Fig. 3 u. 4), ein sehr merkwürdiger, in den Formen schwerer, aber höchst wirkungsvoller Bau von ganz ungewöhn-

[1]) I. Waſtler, Steyriſches Künſtlerlexikon, Graz, 1883. Derſelbe Mitth. der Centralkomm., Wien 1884.

lich barocker Geſtalt. Denn während die große joniſche Ordnung und die darüber befindliche Attika bei zahlreichen Verkröpfungen ausgefüllt wurde durch ein Syſtem von Niſchen, Bildflächen, Thoren u. ſ. w., iſt die Verdachung durch zwei ineinander geſchachtelte Giebel geſchmückt, weit früher, als dies in Rom oder Paris beliebt wurde. Neben der Kuppel über der Vierung der im Grundriß als einfaches lateiniſches Kreuz gebildeten Kirche erhebt ſich noch ein Rundthurm über der hinter dem Chor ſich aufbauenden Wendeltreppe, während für eine an das Querſchiff anſtoßende ovale Seitenkapelle abermals ein Kuppeldach mit hoher Laterne errichtet wurde. Mangel an Raum zwang den Architekten zu dieſer einſeitigen Anlage. So miſcht ſich ein lebhaft bewegter Sinn mit dem derben Schwung barocker Gliederung zu einem eigenartigen und aus der Menge der Kunſtſchöpfungen vereinzelt heraustretenden Ganzen.

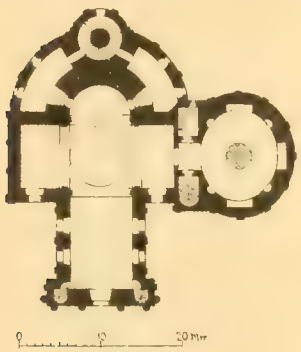


Fig. 4. Mauſoleum zu Graz. Grundriss.

Sonſt giebt es in Graz neben dieſem Bau eine Anzahl Werke, welche auf einen Zuſammenhang der dortigen Baumeiſter mit Salzburg hinweiſen. So iſt das ſtattliche Thor des Palais Saurau (1630) im Detail wie im Aufbau den dortigen Schöpfungen nahe verwandt, wenn gleich die auffallend niederen Schichten der Quaderung formale Unſicherheit des Architekten bekunden. Eine Fortbildung der Kunſt Pomis' nach der Seite der Formenrichtigkeit ſtellt das reizvolle Thor am Zeughauſe (1644) und manche andere tüchtige Werke in der Stadt dar. Die heimiſche Renaiſſance, welche ſich am Ständehaus, am Hofe des Schloſſes Eggenberg, an dem vom gleichen Beſitzer ausgebauten, ſehenswerthen Schloß zu Krumau in Böhmen und ſonſt bekundet, hat auf die Geſtaltung dieſer Werke entſchiedenen Einfluß gewonnen. So entſtand eine ganz eigenartige Kunſtrichtung, die bei derber Einzelbildung ſich unſicher in der Handhabung der Hauptformen zeigte und zu ganz ſelbſtändigen Geſtaltungen führte. Ein Beiſpiel derſelben iſt das Haus Hauptplatz 14 mit ſeinen ſchüchternen Verdachungen, nur ganz leicht vor die Wandflucht vortretenden, ſcheinbar eingemauerten Säulen, ſeinen ganz ohne Kenntniß der Antike gebildeten Profilen. Aehnlich iſt das Haus Herrengaſſe 7. Derber entfaltet ſich dieſe Kunſtart im Hof des Joanneums, deſſen Portal zwar an Scamozzi erinnert, in deſſen ſchweren Galerien ſich aber die oberitalieniſchen Stukkformen mit dem architektoniſchen Ungeſchick heimi-

fcher Meister kreuzen. Die benachbarte Façade der Finanzlandesgasse, die Häuser Schmidtgasse 16 und 18 sind ähnliche Arbeiten eines ohne Kenntniß der Verhältnißlehre und der Profilkunde harmlos schaffenden Architekten. In weiterer Entfaltung dieser Richtung entstanden sehenswerthe Bauten, wie die Realschule mit ihrem in Putz hergestellten Rahmenwerk und ihrem barocken Balkon, ferner die schon einer wesentlich späteren Zeit angehörigen Häuser Neugasse 3 und 7, in denen sich die natürliche Tüchtigkeit des Steyrers in einem durch Ordnungen eigener Erfindung gegliederten Stockwerkbau zu erkennen giebt.

Der zweite, Salzburg an Bedeutung gleichstehende Punkt, an welchem Scamozzi zur Umgestaltung der deutschen Kunst die Hebel einsetzte, war Prag. Aber auch dort war er nicht selbst der Bauleitende, sondern eröffnete er nur den Einzug einer neuen Reihe italienischer Meister, welche es bald zu dauernder Geltung brachten. Den geistigen Mittelpunkt der künstlerischen Leistungen aber bildete der Herzog Albrecht von Wallenstein,[1] der große Friedländer. Im berühmten Palast Waldstein 1623—1627 lassen sich unschwer zwei verschiedene Kunstweisen erkennen. Die eine dürfte die des *Andrea Spezza* † 1028 oder des zumeist als Architekten der ausgedehnten Anlage genannten *Giovanni Marini* sein, welcher 1621 aus Mailand berufen wurde. Dies und die Notiz, daß *Bartolomeo Bianco*, der später in Genua als Architekt zu so großen Ehren gelangte Künstler bald nach 1620 im Palast als Maler und auch im Festungsbau thätig war, geben einigen Anhalt für die Geschichte des denkwürdigen Baues. Denn die aus kaiserlichen Diensten berufenen Architekten *Basilio* und *Giovanni Pirroni* dürften von geringerem Einfluß gewesen sein. Es gilt dabei, die lombardische Kunst aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts mit derjenigen eines aus Buontalenti's Schule hervorgegangenen Meisters und beide mit den Prager Arbeiten in Vergleichung zu setzen.

In Mailand begann zu jener Zeit *Richini* den leitenden Einfluß zu erlangen. Nun braucht man in Mailand und Brescia nicht weit zu gehen, um Formen zu finden, wie sie die Façade des Waldsteinpalais bietet. Die oben abgeplatteten Giebel, die starke Quaderung an den Gewänden, die in Rinnen eingestellten Säulen, die etwas handwerksmäßige Handhabung des Stukkes auch an den Außenseiten sind durchaus dem Geiste jener Muratori entsprechend, die in ununterbrochener Folge von Oberitalien aus die Alpen überschreitend, mit mehr oder weniger künstlerischer Begabung die Vermittler im Bauwesen Italiens

[1] H. Hallwich, Auf Wallenstein's Spuren, Daheim 1887.

und Deutfchlands bildeten. Nicht minder iſt die Hoffaçade mit ihren drei Ordnungen, ihren nach Aleſſi's Vorbild als breite Platten gebildeten Gurtgeſimſen, wohl zweifellos das Werk eines Oberitalieners, der in allen ſeinen Gebilden eine gewiſſe Aengſtlichkeit, ein Häufen ſich gegenſeitig beengender Motive zeigt und keineswegs die Kraft beſaß, der Stellung des Friedländers im Bau einen entſprechenden Ausdruck zu geben. Aehnlich ſind andere Werke des großen Bauherrn: Das Schloß zu Gitſchin (1620 begonnen), anſcheinend ein Werk der *Pirroni*, erinnert bei minder großer Formgebung in ſeinem Arkadenhof an römiſche Vorbilder, die Gartenhalle zu Gbelnitz (1628 vollendet) an die gleichzeitigen Loggien zu Florenz. In dem großartigen Klotter Walditz (begonnen 1627), welches nach Andrea Spezza's Entwurf *Niccoli Sebregondis* und der Spanier *Juan Maria* vollendeten, ſcheinen die kleinlicheren Motive der lombardiſchen Kleinmeiſter die Oberhand zu haben. Ich ſah dieſe Bauten nicht.

Dieſen kleinlich-bürgerlichen Arbeiten ſtehen zwei fürſtlich großartige Werke am Prager Palais gegenüber, der Audienzſaal und die Gartenhalle (Fig. 5). Bei erſterem war die Architektur durch zwei Reihen eng aneinander geſtellter Fenſter gegeben. Neu an demſelben iſt aber das Zuſammenfaſſen beider in eine joniſche Pilaſterordnung und die derb wuchtige Stukkirung der Deckenkehle. Im Spiegel ſind zwei Kartuſchen in Barockumrahmung ächt florentiniſcher Herkunft und zwiſchen dieſen ein mächtiges Gemälde angebracht. Die Zwickel füllen über dem Gebälk ſtehende, kranzwerfende Genien; die ganze Anlage hat etwas Flüchtiges, Unfertiges. Ein Brief Bianco's[1] ſchildert uns in derber Weiſe, wie Wallenſtein die Fertigſtellung der Arbeit mit harten Worten betrieb. Ungleich großartiger iſt die Gartenhalle, deren entſchieden übertroffenes Vorbild jene am Palazzo del Te[2] geweſen zu ſein ſcheint. An ihr waren zwar die Söhne des Andrea Spezza *Antonio* und *Pietro* beſchäftigt. Das Motiv der Doppelſäulen, die dem Palazzo Antonio Doria zu Genua[3] entlehnte Ausſchmückung der Zwickel zwiſchen den Archivolten, die ganze breite Wucht der Formengebung im Entwurf weiſen aber auf Bianco und deſſen ſpäteren Kunſtbetrieb hin. Am Detail jedoch bekundet ſich die Verſchiedenheit der beiden Kunſtarten am beſten, denn jenes der Gartenhalle hat die ſcharf ausgeſprochenen Formen der Muratori. Es ſpielen in denſelben die in rechtwinkligen Ecken vielfach verkröpften Gewändelinien eine hervorragende Rolle, und zwar nicht nur hier, ſondern dauernd an den

[1] Zeitſchrift für bildende Kunſt 1875.

[2] Vergl. Lübke, Geſchichte der deutſchen Renaiſſance. 2. Aufl. Fig. 267.

[3] Siehe Gurlitt, Geſchichte des Barockſtiles in Italien, S. 119.

italieniſch-deutſchen Bauten. Sie haben dies gemein mit den belgiſchen Architekten, nur mit dem Unterſchied, dass dort, wo der germaniſche Geiſt kräftiger in den Baufchöpfungen zum Ausdruck kam, als in Süddeutſchland, auch das Linienſpiel der verkröpften Profile ein bewegteres, vielförmigeres wurde. Auſserdem äuſsert ſich in den Stukkarbeiten ein gewiſſer Naturalismus, welcher ſich infolge des Mangels einer Kunſtüberlieferung einbürgerte.

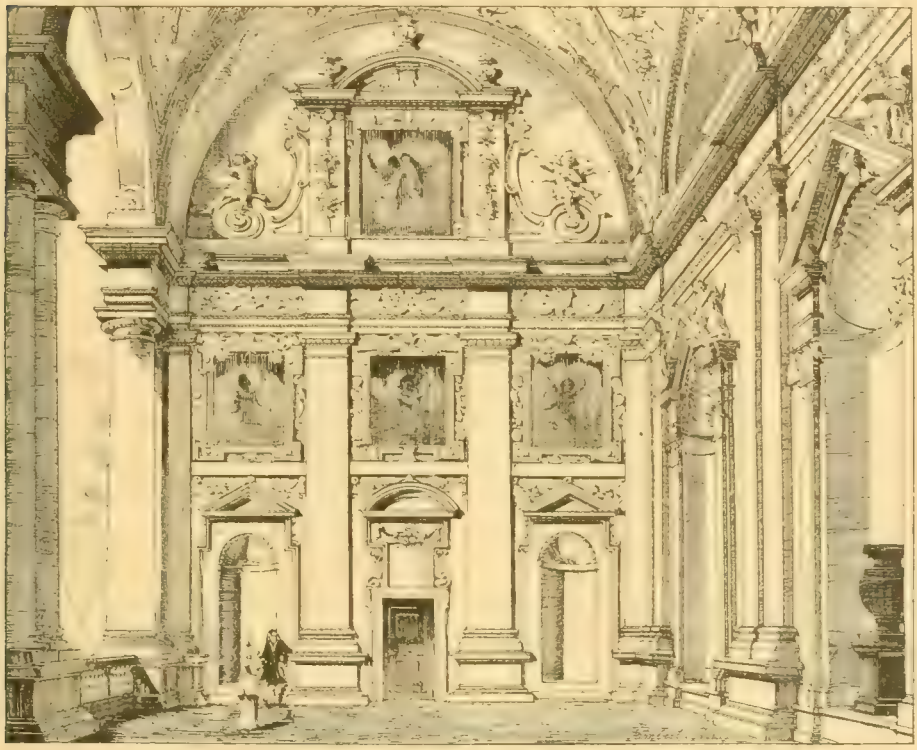


Fig. Waldſteinpalaſt a. Prag. Gartenſaal.

Wenn in allen Kunſtleiſtungen jugendlich entwickelter Völker eine ſtrenge Stiliſirung zu Tage tritt, ſo iſt der Grund derſelben nicht in äſthetiſcher Ueberlegung oder einem unwillkürlichen Kunſtgefühl zu ſuchen, ſondern in der Nothwendigkeit, bei dem Unvermögen, die Dinge klar erkenntlich darzuſtellen, typiſche Formen zu ſchaffen, um ſo, ſelbſt bei unvollkommener Zeichnung, den gewünſchten Begriff zu wecken. Dieſe typiſche Form bildet ſich in der Folge mit dem wirklichen Darſtellungsvermögen fort, ſelbſt wenn ihr urſprünglicher geiſtiger Inhalt verloren geht. Es iſt das Ornament in dieſem Sinne das

für die Kunſt, was das Märchen für die Dichtung iſt. Es lebt ſein eigenes Leben, unbekümmert um die Fortſchritte der bewußten Kunſtformen, entwickelt ſich zu Neuem und Reizvollerem, indem es die urſprünglich klare Bedeutung verliert. Es erhält gerade dadurch einen Hauch eigenartiger Verklärung, daß es ſich von der wirklichen Welt, der es entſtammt, entfernt, von dem Grundzug alles höheren Schaffens, der Wahrheit, ſcheinbar abſieht, um in einer eigenen Welt, unter ſelbſtgeſchaffenen Lebensbedingungen ein nur in der Vorſtellung berechtigtes Daſein zu erringen. Bei hochentwickelter Kunſt, in der Zeit des Drängens nach geiſtigen Idealen, findet auch das Ornament, wie das Märchen Förderer und bei allen ein Verſtändniß für ſeine beſonderen Daſeins-Bedingungen. Aber es läßt ſich nicht künſtlich und abſichtlich fortbilden. Wie erwägende, berechnende Gedanken ſich der traumhaften Gebilde bemächtigen, wie an Stelle des unbefangenen Schaffens Ueberlegung und zielbewußte Entwurfsthätigkeit tritt, ſo iſt der Märchenton im Ornament verwiſcht. Wenn es wieder bedeutungsvoll, darſtellend, inhaltsreich, geiſtig ſelbſtändig wird, ſo überſchreitet es den Rahmen, welcher ihm zugewieſen iſt. Daher kommt es einestheils, daß alle Verſuche moderner Klüglinge, Naturformen zu ſtiliſiren, ebenſo wenig Beſtand haben, als alle neu erdachten Märchen. Daher kommt es aber auch weiter, daß ſich ornamentale Formen nicht von Ort zu Ort übertragen laſſen, da ſie jener nicht bilden kann, der ihren typiſchen Werth nicht mitſchaffend in ſich aufgenommen hat. Der Beſchauer zerſtört die Wirkung des Ornamentes ſofort, wenn er mit der Frage an dasſelbe herantritt: Warum iſt dies ſo? und was bedeutet das? Es darf das Ornament nicht durch den Verſtand gegliedert, ſondern muß mit künſtleriſchem Auge unbefangen aufgenommen werden. Durch Jahrhunderte haben die einſeitig verſtandesgemäß Gebildeten im deutſchen Volke die eigenen Märchen nicht verſtanden oder doch für ganz unwürdig ernſter Betrachtung gehalten, weil ſie glaubten, jede künſtleriſche Erſcheinung nach Zweck und Inhalt erklären zu ſollen. So geſchah es auch den von auswärts nach Deutſchland eingeführten ornamentalen Gedanken. Man frug nach ihrem Inhalte, man zwang die Architekten, denſelben deutlich, klar, alſo nüchtern auszuſprechen, und man ſchuf ſomit einen Naturalismus, ſelbſt bei den italieniſch-deutſchen Künſtlern, welcher jenſeits der Alpen faſt unbekannt war.

Auch die italieniſche Renaiſſance kennt beiſpielsweiſe die Kranzgewinde als oft verwendeten Schmuck; der mit fertigen Motiven arbeitende Barockſtil verſchmäht meiſt die Anlehnung an die Natur der Blumen und Pflanzen. Die typiſchen Formen wurden fortgebildet und ſprachen für Architekten und Beſchauer eine hinreichend verſtändliche

Sprache. Nur die Figuren wurden zu selbständigem, aus dem Rahmen des Ornamentes vortretendem Leben erweckt. In der Spätrenaissance Deutschlands wurde der Kranz und die Ranke zum wichtigsten ornamentalen Gliede, wohlbemerkt der von außen beeinflussten Architektur, weniger des national sich aus den Renaissanceformen entwickelnden Kunstgewerbes. Und zwar werden diese Schmuckformen nüchtern verständig, d. h. naturalistisch verwendet. Man bildet die Nägel, an denen sie hängen, das Bandwerk, mit denen sie befestigt werden, letzteres nicht mehr flatternd, wie die Renaissance, sondern so, als nach Abgüssen über die Natur. Solchen ornamentalen Schmuckes sind namentlich die Seitenwände der Gartenhalle des Waldsteinpalais voll. Sie haben ihm sowie die Profilverkröpfungen gemein mit den Bauten des Ordens der Jesuiten, welcher aus des Friedländers kriegerischem Wirken die größten Vortheile zog.

Der Begriff „Jesuitenstil" ist in die Kunstgeschichte eingeführt worden. Wir verstehen unter demselben jenen Stil des 17. Jahrhunderts, „der sich durch Ueberladung in der dekorativen, durch Effekthascherei und leeren Prunk bei phantasieloser Komposition des Ganzen charakterisirt" Meyer's Konversationslexikon. Als bezeichnend für den Stil wird Pozzo zumeist genannt. Wir werden auf seine Stellung zum Jesuitenorden noch zurückzukommen haben.

Diese Darstellung des Jesuitenstiles trifft aber keineswegs mit den Regeln des Ordens überein, der im Bauwesen gleichen Anschauungen wie in seinem ganzen Thun huldigte. Daß dies letztere nicht in kecker, übermüthiger Freiheit beruhte, bedarf keiner Erwähnung. Größere Baulichkeiten, wie Kirchen und Seminarien, dürfen für die Gesellschaft Jesu nur mit Erlaubniß des Generals, kleinere mit jener des Provinzials errichtet werden. Maß zu halten ist Vorschrift bei Anlage der Kollegienhäuser. Sie sollen nicht wie Paläste der Großen erscheinen, doch sie seien zweckmäßig, gesund und dauerhaft gebaut, sie seien nicht kostbar, nicht pomphaft ausgestattet, der Armuth des Ordens sei der Baumeister stets eingedenk. Dies sind die Regeln, welche Niedermayer aus dem Corpus institutionum der Jesuiten als die einzigen das Bauwesen betreffenden zieht. Hier findet sich also kein Wort, welches die „Effekthascherei" förderte oder auch nur beschönigte.

Wenn wir nun die Mehrzahl der deutschen Jesuitenkirchen durchgehen, eine Arbeit, welche freilich bisher noch nicht genügend vorgenommen wurde, so werden wir finden, daß auch in Wirklichkeit die landläufige Erklärung des Begriffes Jesuitenstil auf die Bauten des Ordens nicht paßt, daß zwar einzelne der Ordenskirchen und namentlich solche aus dem Ende des 17. Jahrhunderts in der oben geschilderten

Kunſtform geſchaffen ſind, daß dieſe aber keineswegs als für den Orden eigenartig gelten können, ſondern erſt für die Zeit des beginnenden Verfalles desſelben. Vielmehr wird man ſehen, daß die Jeſuiten nicht im „Jeſuitenſtil“ bauten oder beſſer, daß dieſer Namen eine völlig andere Auslegung erhalten muß.

Vor Allem muß feſtgeſtellt werden, was von Jeſuiten errichtet wurde. Da zeigt ſich denn, daß nicht während der eigentlichen Barockzeit in Deutſchland, alſo in den Jahren 1670—1730, die Hauptbauthätigkeit des Ordens fällt, ſondern daß er in dem Jahrhundert von 1580—1680 ſeine glänzendſten Tage ſah, daß ſeine künſtleriſche Thätigkeit mithin auf das engſte in Verbindung ſteht mit ſeiner kirchlich-politiſchen Blüthe.

Das große Hauptwerk, mit dem er ſich in Deutſchland einführte, iſt die St. Michaelskirche zu München (1582—1597). Dieſer merkwürdige Bau [1]) „ohne Frage die gewaltigſte kirchliche Schöpfung der deutſchen Renaiſſance“, hat kein unmittelbares Vorbild in Italien. Man könnte ſogar die rieſige Tonne von St. Pietro zu Bologna von München ableiten, während der Grundriß des Baues unverkennbar mit dem Geſù in Rom zuſammenhängt. Zwar iſt die Vierung nicht ausgebildet, ſind die Querſchiffe nicht zur vollen Bedeutung gebracht. Aber ſie ſind doch jene drei Kapellen am Langhaus als ſelbſtändige Baugliedер vorhanden. Es bleibt dabei aber die Frage offen, ob der weitere Ausbau des Chores durch *Sustris* dem erſten Plane entſpricht. An Oberitalien mahnt dagegen die Stukkirung, wie denn auch die Façade noch zumeiſt an Aleſſi's Bauten erinnert. Der Entwurf iſt keinem der deutſchen oder niederländiſchen Meiſter, welche bisher genannt wurden, allein zuzuſchreiben, ſondern er iſt in erſter Linie jeſuitiſch, d. h. durch die Künſtler des Ordens ſelbſt beeinflußt. Dasſelbe gilt vom Münchner Jeſuitenkollegium, ſpäter Akademie, welches ſich hinſichtlich des Mangels einer Ordnung, der ſchlichten Behandlung der Fenſter, aber auch der eigenartigen Bekrönung derjenigen des Obergeſchoſſes mit römiſchen Façaden zumeiſt mit jenen Vignola's vergleichen läßt, wenngleich unzweifelhaft ganz eigenartige Gedanken in derſelben zur Ausſprache kommen, Gedanken, welche nur vereinzelt mit der deutſchen Renaiſſance in näherer Beziehung ſtehen.

Die Anfänge, welche die Kunſt in München machte, zeigten ſich bald als fruchtbringend. Denn die bayeriſche Hauptſtadt wurde ja in der Folgezeit auch für die öſterreichiſchen Lande politiſch in vieler Beziehung maßgebend. So hängt, trotz der Nähe der italieniſchen Grenze, Inns-

[1]) Lübke, Geſch. der Ren. in Deutſchland. 2. Aufl. II. Band S. 22.

bruck eng mit München zuſammen. Die Jeſuitenkirche daſelbſt (Fig. 6, welche 1615 begonnen, 1620 wieder einſtürzte, dann von 1627 bis 1640 mit verſchiedenen Unterbrechungen aufgeführt wurde, iſt, wie aus einem Prozeß hervorgeht, das Werk eines Ordensmitgliedes. Die Anlage lehnt ſich an jene des Gesù zu Rom. Nur ſind die Kapellen tiefer und ihrer nur je zwei, iſt die Weſtfaçade durch eine Vorhalle zwiſchen zwei Thürmen abgeſchloſſen, welche, aus zwei Arkaden beſtehend, gegen das Schiff zu auf einer toskaniſchen Säule ruht. Der Aufriß iſt dagegen dem des Domes von Salzburg verwandt. Die Emporen, welche Kunde geben von dem Gewicht, das die Jeſuiten auf die Predigt legten, wurden auf das Entſchiedenſte und als ein in das Hauptmotiv mit einer gewiſſen Rückſichtsloſigkeit eingefügtes Glied durchgeführt, ja ſie erſtrecken ſich auf langgedehnter Brücke ſelbſt an den Außenwänden der Querſchiffe hin und erhielten in der Orgelbühne über der Vorhalle ihren maleriſch entworfenen Abſchluß. Zwiſchen den wieder gekuppelten kompoſiten Pilaſtern, an der ſtattlichen Tonne über den Hauptſchiffen und in den Kreuzgewölben der Kapellen, über den breiten Schildwänden und an den Zwickeln der Emporenſtichbogen zieht ſich eine Fülle reizenden, maßvoll gehandhabten Stukkornamentes hin, an welchem die Zierlichkeit in der Durchbildung der Profile, der Blattreihungen und Eierſtäbe, der bei manchem Mißverſtändniß der Formen überall durch feine heitere Unmittelbarkeit entzückende Geiſt der Renaiſſance wohlthuend hervortritt. Die Behandlung der durch Rahmenwerk abgetheilten Gewölbe weiſt unmittelbar auf die Michaeliskirche in München, während die in Stein ausgeführten Details, z. B. die Verdachungen der Thüren zur Sakriſtei u. a., eine derbere, mehr italieniſche Formbildung zeigen. Leider iſt die ſtattliche achtſeitige Kuppel oberhalb des mit reizender Marmorbrüſtung bekrönten Kranzgeſimſes und der von joniſchen Doppelpilaſtern fein gegliederten Trommel in ſpäterer Zeit ſehr roh ausgemalt worden.

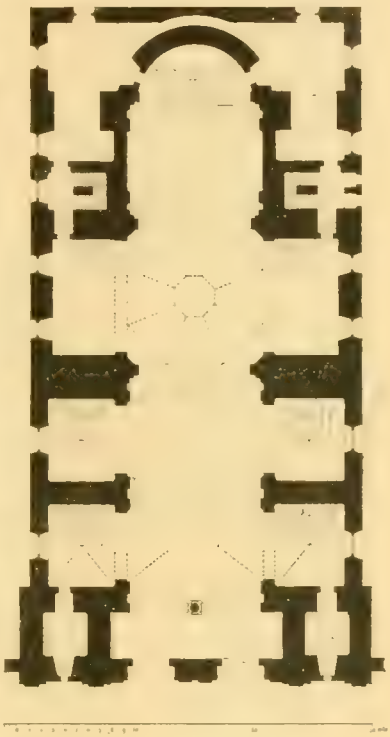


Fig. 6. Jeſuitenkirche zu Innsbruck. Grundriss.

Der Reiz der Innenanſicht beruht neben der maleriſchen Anordnung im Weſentlichen auf der Arbeit des Stukkateurs. Daß der Architekt nicht auf gleicher künſtleriſcher Höhe mit dieſem ſtand, beweiſt die geradezu trotzlos armſelige Façade, welche, mit jener von Salzburg eng verwandt, durch die der Orgelbühne entſprechende Achſenſtellung eines Pfeilers und Anwendung von nur zwei Arkaden im Mittelbau noch ſchwerfälliger wird. Die Details ſind von einer abſcheulichen Unfreiheit, die Thürme unausgebaut; die Kuppel zeigt an der Laterne noch gothiſirendes Streben.

Die Tyroler Jeſuiten ſchufen ſich 1571 eine weitere Niederlaſſung in Hall, wohin ſie durch das von der Gründung durch die Schwägerinnen des Herzogs Albrecht V., Töchter König Ferdinand's, namentlich aber durch die fromme Prinzeſſin Margarethe her eng mit Bayern verknüpfte „königliche Damenſtift“ gerufen worden waren. Sie errichteten hier eines ihrer ſtärkſten Bollwerke gegen die in Tyrol mächtig gewordene Reformation, dem ſich erſt 1640 das zu Feldkirch und etwa gleichzeitig das zu Trient anſchloß.

Der innige Zuſammenhang der tyroler mit den bayeriſchen Jeſuiten äußert ſich in Hall in voller Klarheit. Denn die dortige Jeſuitenkirche, jetzt Militairniederlage, kennzeichnet ſich als eine Studie nach St. Michael. Die Wände ſind durch joniſche Pilaſter gegliedert, entbehren zwar des dort angeordneten hohen Brüſtungsgeſchoſſes; aber in der reicher und vornehmer als in Innsbruck ausgeſtatteten Stukkirung des großen Tonnengewölbes zeigt ſich wieder die Uebereinſtimmung auf das Entſchiedenſte. Von hohem Reiz iſt auch hier die doppelte Empore an der Weſtfront, der ſich die Ausbildung des Gewölbes über dem Chor zu einer kleinen Kuppel an Werth anſchließt. Die Kirche iſt ganz weiß geſtrichen, wie denn überhaupt die Jeſuitenkirchen dieſer Zeit ſich der größten Beſcheidenheit im Ton befleißigten. Der an die Kirche ſich anſchließende Stiftsbau zeigt ſchlichte Façaden, jedoch ein gewiſſes Haſchen nach Eigenartigem in den zum Teil ſehr unſchönen Fenſterumrahmungen. Der Arkadenhof iſt weſentlich beſſer, die Kirchenfaçade ſelbſt aber gänzlich mißlungen, ja ſie wirkt mit ihren ſchier endloſen joniſchen Pilaſtern, ihren phantaſtiſch geformten Fenſtern und dem eines feſten Entwurfes entbehrenden Giebel geradezu abſtoßend. Das Beſte an derſelben iſt das nach veroneſer Vorbildern fein ausgeſtaltete joniſche Kirchthor. Auch der hohe Thurm mit ſeinen im Dreipaß gebildeten Fenſtern im letzten Geſchoß des rechtwinkligen Aufbaues, den eigenthümlichen zum Achteckbau überführenden Giebelanſätzen über demſelben, ſeiner doppelten Zwiebelkuppel, iſt als frühes Beiſpiel barocker Bildung zu bemerken.

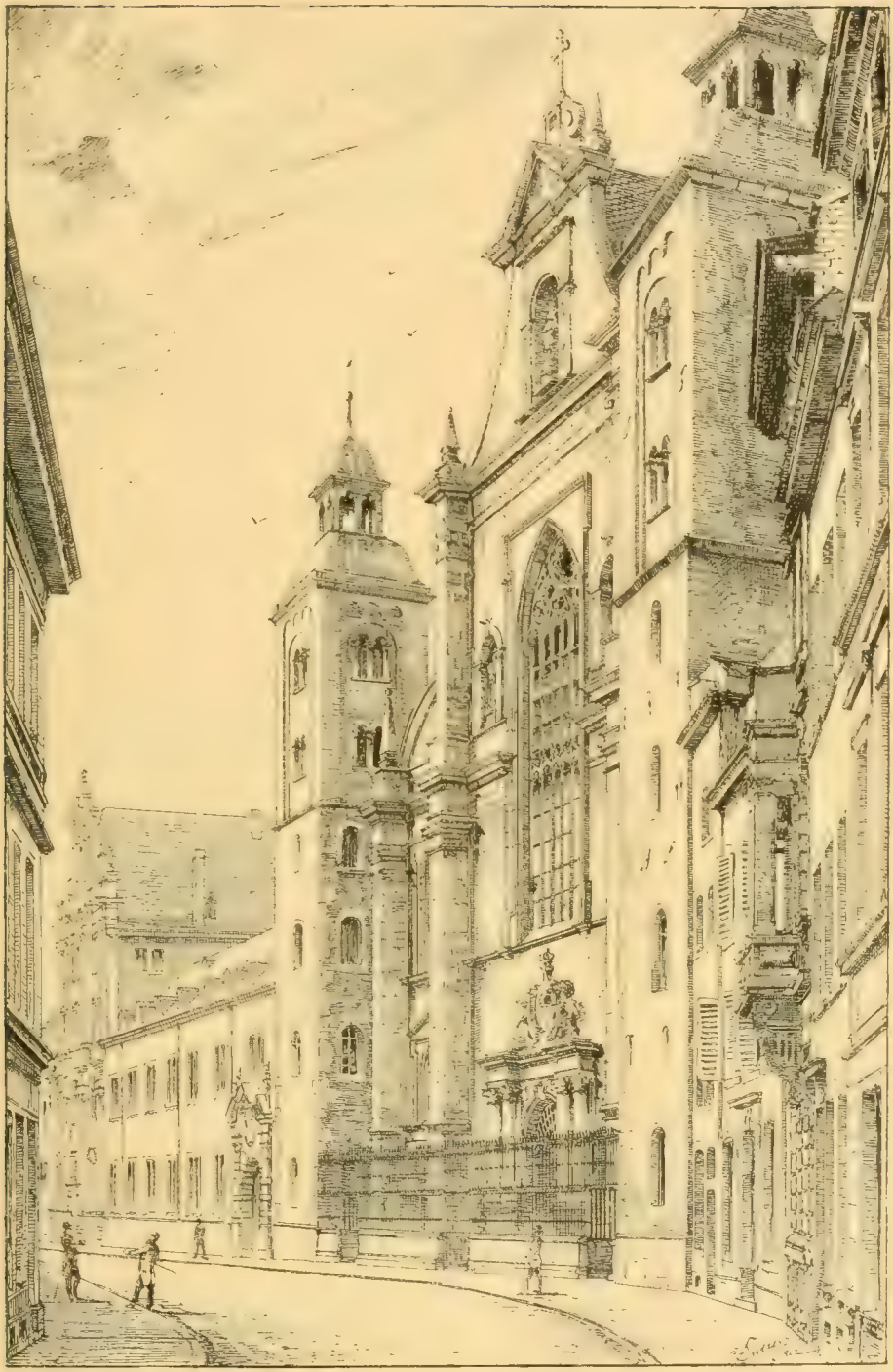


Fig. 7. Jesuitenkirche zu Köln

Noch einen Schritt weiter zurück liegt die zu jenem Damenſtift gehörige Allerheiligenkirche zu Hall (1610), deren Façade ebenfalls ganz ungenießbar iſt. Die Grundriß-Anordnung bietet wenig Neues, die Stukkirung iſt einfacher, namentlich bei großen Flächen leerer als in Innsbruck, wenngleich die Einzelheiten zierlich durchgebildet wurden. Dem Stiftsbau ſchließt ſich wieder das demſelben gegenüberliegende, von den Jeſuiten gegründete Gymnaſium als ein weſentlich freieres, ſtattlicheres Werk an.

Dieſen um Ingolſtadt als geiſtlichen Mittelpunkt ſich ſchließenden Bauten ſtehen jene, welche vom Rhein aus geſchaffen wurden, gegenüber. Köln gewann die größte Bedeutung. Es iſt jedoch keineswegs das vom Orden hier beſetzte Gotteshaus von beſonderem künſtleriſchen Werthe, ebenſowenig wie in der berühmten Univerſitätsſtadt an der Donau. Denn hier wurde ihm eine ältere gothiſche Kirche übergeben, welche er in ihrer Weiſe umgeſtaltete.

Dieſe Veränderung der Kölner Jeſuitenkirche (1618—1629) (Fig. 8) iſt jedoch von kunſtgeſchichtlicher Bedeutung. Denn alsbald wurde dem gothiſchen Bau, wie jenen in Belgien, eine Geſtaltung gegeben, welche ihm das mittelalterliche Weſen nehmen und ihn der Antike zuführen ſollte. Wieder beginnt die Kunſt des Reſtaurirens, d. h. des Umkleidens der beſtehenden Bauten mit Architekturformen, welche dieſelben ſo weit als möglich mit den künſtleriſchen Grundſätzen des Ordens, den Bildungen der italieniſchen Spätrenaiſſance, in Einklang bringen ſollten. Namentlich an der Façade tritt dieſer Wunſch in höchſt eigenartiger Weiſe zu Tage. Denn die Maßwerkfenſter der alten Anlage ſind mit Renaiſſancegewänden umzogen, an Stelle der Strebepfeiler ſind hochgeſtelzte Ordnungen getreten, der Giebel erhielt eine dem deutſchen Geſchmacke jener Zeit entſprechendere Form, das Thor wurde ganz neu geſchaffen. Die herrliche Hallenkirche mit ihren ſpätgothiſchen Rundpfeilern wurde nur wenig geändert, dafür aber der Altar in allem Prunk jener Zeit neu aufgerichtet. An den anſtoßenden Klotterbaulichkeiten, namentlich an dem ſtattlichen Ruſtikathor desſelben, erkennt man in der wuchtig barocken Durchbildung deutlich den Einfluß von Belgien.

Aehnlichen Charakters iſt die Jeſuitenkirche zu Bonn, welche, als Umbau eines gothiſchen Gotteshauſes, faſt zu der gleichen Behandlung der alten Formen führte, und die Jeſuitenkirche St. Johann zu Coblenz, welche 1617 aus einer wohl romaniſchen Anlage umgeſtaltet und wahrſcheinlich damals erſt eingewölbt wurde. Das anſtoßende Stift iſt nur durch ſeine kräftigen Thore, ſeine Eckthürme und dadurch bemerkenswerth, daß die Formen ſich faſt mit jenen an Wallenſteins

Schloß zu Gitfchin decken. Die den Jefuiten eingeräumte St. Gangolfskirche zu Trier verfäumte ich leider zu befuchen.

Der belgifche Einfluß läßt fich in voller Schärfe bei jenen Jefuitenbauten nachweifen, welche durch Vermittelung des Kurhaufes Pfalz-Neuburg entftanden, zunächft alfo an der St. Andreaskirche zu Düffeldorf (1629 vollendet). Als den Architekten des Kurfürften Wolfgang Wilhelm (1614—1653) nannten wir bereits Rubens' Schüler, *Deodat del Monte*, einen trotz feines italienifchen Namens belgifchen Meifter. St. Andreas ift unverkennbar auch früher ein gothifcher Langhausbau mit fchmalen Seitenfchiffen gewefen. Die Pfeiler wurden mit korinthifchen Pilaftern umkleidet, welche fchwere Gebälkftücke und darüber kaffettirte Gurte tragen. Die Gewölbe find durch Diagonalrippen und reizvolle Stukkirung in vorwiegend geometrifchen Umrahmungen gegliedert. Zwifchen die Pfeiler fpannen fich die Emporenarkaden. Außen umhüllen fchwere toskanifche Pilafter die Strebepfeiler. Das Ganze ift nicht eben bedeutend, aber doch von einer Größe und barocken Wucht, welche das Ende der deutfchen Renaiffance und ihrer Zierarchitektur verkündet.

Als früherer Befitz des Pfalzgrafen Otto Heinrich kam auch Neuburg a. d. Donau durch Vererbung an Wolfgang Wilhelm. Unter dem erftgenannten Fürften hatte fich dort eine künftlerifche Thätigkeit entfaltet, welche unter feinem proteftantifchen Nachfolger Ludwig Philipp (1569—1614) nachwirkte.

Der Einfturz eines Thurmes (1602) hatte mehrere ftädtifche Bauten zerftört, deren Wiederaufbau dem Meifter *Valentin Gily* aus Sachfen übertragen wurde. Der Hauptbau ift die Jefuitenkirche (1607—1616), ein fehr ftattliches Werk, dem unverkennbar ein romanifcher dreifchiffiger Bau mit Querfchiff und Koncha zu Grunde liegt. Die Pfeiler find fehr einfach als toskanifche Pilafter gegliedert, über den niederen Seitenfchiffen Emporen angeordnet. Die Stukkirung, welche die Italiener *Michele* und *Antonio Caftelli* für den zum Katholicismus feit 1614 übergetretenen Fürften Wolfgang Wilhelm fchufen, bewegt fich mit hervorragendem Gefchick in den Formen der Jefuitenkirchen, bei befonderer Bevorzugung der Blumen und Blattranken. Die Wirkung des Bauinnern diefer als proteftantifch begonnenen und als katholifch vollendeten Kirche beruht freilich zumeift auf der fchönen Raumanlage aus romanifcher Zeit. Sie ift zu vergleichenden Studien daher wenig geeignet. Unverkennbar ift ihr jedoch der Stempel ihrer fpäteren Beftimmung als Ordenskirche aufgedrückt worden. Sie ähnelt fehr der Jefuitenkirche zu Düffeldorf, welche von demfelben Fürften errichtet wurde. Es ift daher nicht unmöglich, daß fie von *Deodat del Monte*

abhängig ſei. Die Façade wurde auch hier in eine große toskaniſche Pilatterordnung zuſammengefaßt und iſt von einer ſelbſt für jene Zeit ungewöhnlich trockenen und doch dabei überderben Profilirung und von Verhältniſſen, welche für den geiſtigen Inhalt der Motive viel zu bedeutend ſind.

Das an die Kirche ſtoßende Engliſche Inſtitut zeigt ganz die derben Formen des Elias Holl und die ſtraffe Betonung des Stockwerksbaues, wie ſie ſich an deſſen Eichſtätter Schloſſe findet. Bemerkenswerther als dieſes iſt das Rathhaus (1613 vollendet). Die 32 Stufen hohe Doppelfreitreppe, welche zu dem ſtattlichen, über den im Erdgeſchoß angebrachten Fleiſchbänken angeordneten Hauptſtock führt, die derb-einfache, doch gut entworfene Architektur ſind von guter Wirkung. Der Grundriß des Baues zeigt eine Theilung in den von zwei Säulen getragenen Mittelſaal und je zwei Seitenräume an der Schmalſeite, alſo eine von Augsburg abhängige Anordnung.

Auch in Eichſtätt befinden ſich den Neuburger verwandte Werke. Dort dankt die Engelskirche (1630) dem Jeſuitenorden ihre Entſtehung. Die Façade iſt nur durch eine toskaniſche Ordnung gegliedert, über der ſich ein ausdrucksloſer Giebel erhebt. Das ornamentale Detail erinnert an Salzburg. Die hübſche und einfache Abteilung des Tonnengewölbes durch Stukkrahmenwerk entſchädigt einigermaßen für die Inhaltsloſigkeit des Aufbaues. Am Stifte (1626) wurde nur dem Hof künſtleriſche Geſtalt zu leihen verſucht. Dagegen erinnert der ſeitlich vom Chor der Kirche ſich erhebende Thurm an das Vorbild von Antwerpen. In St. Peter entſtand aus einer dreiſchiffigen Kirche eine ſolche mit wohl in Holz und Stukk überdeckten breiten Halle. Sie wurde, zwar weſentlich ſpäter, erſt 1681–88, durch Meiſter *Ettl* (aus Eichſtätt) erbaut; aber trotzdem iſt ſie noch jenen Bauten ähnlich. Ihre Façade hat einen Thurm, der unkünſtleriſch aus dem Giebel hervorwächſt.

Eine ähnliche Form dieſer wohl aus Belgien übernommenen Thurmanlagen wiederholt ſich an der Walpurgiskirche (1631), wo die Helmkuppel nun ſchon zu einer völligen Kugel ausgebildet iſt, eine der früheſten Formen der in den willkürlichſten Linien und derbſten Ausbauchungen ſchwelgenden Helm-Phantaſtereien, die ſpäter beſonders in Bayern im Schwange waren. Die Kirche ſelbſt iſt ſehr kunſtarm, ganz abhängig von den Jeſuitenbauten, aber kunſtgeſchichtlich bemerkenswerth, da ſie ausſchließlich von deutſchen Händen geſchaffen worden zu ſein ſcheint. Die Empore mit Balkon auf reichgeſchnitztem Träger, das ſeetangförmig geblätterte Rankenornament an den Emporenbrüſtungen, die ganze dekorative Anordnung erinnern an thüringiſche Bauten, etwa an die Kapelle zu Weiſſenfels. Eine Anzahl ganz eigen-

artiger Profanwerke Eichftätts gehören noch hierher, fo das Jefuitenkolleg, fpäter Gymnafium, welche deutfche Erker und Hofanlagen mit barocken, aber leeren Formen umgeben.

In Neuburg begannen die Jefuiten bald fich Geltung zu verfchaffen. Der Umbau der Peterskirche (1041—1047, 1671 vollendet), einer romanifchen Anlage, zeigt zwar wenig Kunft, doch ftrenges Feſthalten an den in der Jefuitenkirche aufgeftellten Grundfätzen. Die Studienkirche (1650—1660?) bildete namentlich den Façadengedanken weiter aus, indem fie den Thurm aus der Mitte über einer zweiten jonifchen Ordnung fich erheben läßt. Damals entftand auch erft der ebenfo gegliederte Jefuitenkirchthurm, der wieder fich durch feine gut gezeichnete Kuppel bei manchen dilettantifchen Eigenfchaften des Aufbaues und bei fehr trockener Profilirung der Gefimfe hervorthut. Endlich gehört die Reſidenz, jetzt Kaſerne (1605), diefem Zeitabfchnitte an, eine zwifchen zwei rieſigen, mit Kuppeln überdeckten Rundthürmen eingeftellte, faft fchmucklofe Façade, an der nur die in harten Linien gezeichneten Fenftergewände und die Gurtgefimfe hervortreten. Das Innere des Schloſſes war mir unzugänglich, foll jedoch Befichtigenswerthes aus der Erbauungszeit nicht mehr befitzen.

An den älteren unter diefen Bauten hat Del Monte wohl zweifellos geiftigen Antheil gehabt. Wenngleich keine ficheren Anhaltspunkte für diefe Annahme gegeben find, fo fpricht doch die auch fpäter noch fortwirkende, wohl durch den Maler *Sandrart* vermittelte Zufammengehörigkeit gerade diefer Landftriche mit Belgien für fie. Wir werden hierauf zurückzukommen haben.

Auf das engfte verwandt mit der Jefuitenkirche in Köln ift jene zu Wien: Die Marienkirche am Hof (1662), gleichfalls ein gothifcher Bau, deſſen Innerem hier in etwas reicherer und gefchickterer Weife *Silveſtro Carlone* durch architektonifche Umformung und Stukkirung ein modifches Anfehen gab. Bemerkenswerth ift namentlich die glückliche Ausnützung der Wandflächen durch eine Blendarkaden-Architektur und die Façade, welche ganz nach gleichen Grundfätzen wie die Kölner mit Renaiſſanceformen umkleidet wurde, fo daß in der Außenanficht die Gothik fich nur noch in den geſtreckten Verhältniſſen bekundet. Dadurch, daß zwei Flügelbauten vor die alte Front gefetzt, der freie Raum zwifchen diefen zu einem niederen Vorhaus und darüber zu einem Altan ausgenutzt wurde, erhielt die Façade eine maleriſch bewegte Umrißlinie. Strenge klaſſiſche Formen, aber zugleich auch noch alle Merkmale der Frührenaiſſance zeigen die Jefuitenbauten in Graz, auf welche zurückzukommen ſein wird.

In Prag erhielt fich keiner der älteren Jefuitenbauten, bis auf

die durch Kaiſer Rudolf II. gegründete Welſche Kapelle (1590—1600), zwiſchen der St. Clemens- und der Salvatorkirche. Der Orden begnügte ſich hier nicht mit einer Niederlaſſung. Neben den um die Salvatorkirche ſich ſammelnden Bauten wurde am Karlsplatze (1633) ein mächtiges Kollegium errichtet. Doch dürfte das jetzt dort ſtehende Gebäude einer weſentlich ſpäteren Zeit, ebenſo wie die anſtoßende St. Ignazkirche (1678), dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts angehören.

Jünger ſind die rieſigen Bauwerke des Clementinums (1653 begonnen) und die an dasſelbe ſtoßende Salvatorkirche (1578—1602). (Fig. 8.) Es ſcheint bei derſelben wieder ein langgeſtreckter mittelalterlicher Bau zu Grunde zu liegen, welcher eine gründliche Umgeſtaltung im Geiſt des Barockſtiles erfuhr. Die Pfeiler wurden mit korinthiſchen Pilaſtern umkleidet, auf welchen die Gewölbgurte unmittelbar aufſitzen, die Interkolumnien durch zwei Arkadenreihen belebt. Ueber dem wenig ausgebildeten Querſchiff erhebt ſich eine achteckige Kuppel, die Zwickel füllen Kartuſchen und ſchöne Engelsgeſtalten. Die Gliederung iſt derb und ſchwer, nicht aber von bedeutendem künſtleriſchen Werth. Beachtenswerther iſt die Façade, welche diesmal der Thürme entbehrt, aber ganz im Geiſte der römiſchen Kirchen der Spätrenaiſſance entworfen iſt; nachträglich wurde ſie durch eine ſtattliche, einen Balkon tragende Vorhalle bereichert.

Inzwiſchen wurde auch bei den Jeſuiten die Bauthätigkeit eine immer ſpärlichere. Der Krieg hielt alle Kräfte umfangen. Die Künſte mußten im Getöſe der Waffen ſchweigen.

Was die Jeſuiten aber in der Folgezeit erbauten, ſobald einigermaßen wieder Ruhe eintrat, das hat einen ganz eigenartigen Grundzug. Schon in den älteren Schöpfungen war eine gewiſſe Gemeinſamkeit der Architektur zu bemerken. Es war die belgiſche Kunſt die überwiegende geweſen. In Düſſeldorf wie in Prag fanden wir die gleiche Abſicht, durch eine rückſichtsloſe Umgeſtaltung des Vorhandenen eine neue, der Antike ſich nähernde Bauweiſe zu ſchaffen.

Der Proteſtantismus ließ es ſich in den alten gothiſchen Kirchen wohl ſein. Er baute ſeine Emporen und Betſtübchen zwiſchen die Pfeiler, empfand aber keine grundſätzliche Gegnerſchaft zwiſchen ſeiner und der von den Vätern überkommenen Kunſt. Nicht ſo die Jeſuiten. Sie brachten die klaſſiſche Bauweiſe in ihren Kutten mit und den dieſer eigenen, italieniſchen Haß gegen die Gothik. Sie brachten dieſelbe zugleich mit dem in den meiſten Theilen Deutſchlands dem Volk entfremdeten Katholicismus als etwas Neues. Sie ſtützten ſich im religiöſen

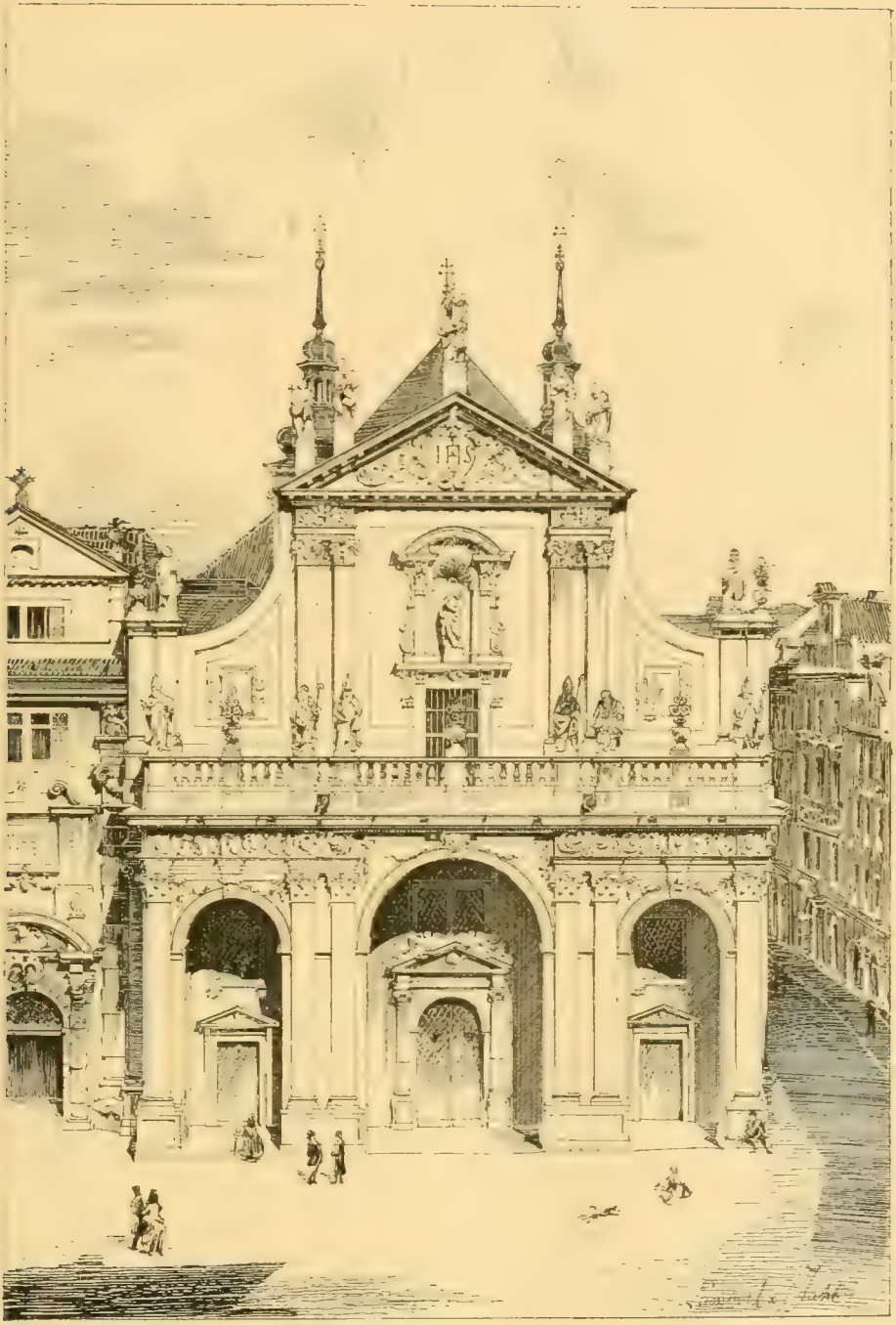


Fig. 1. Salvatorkirche zu Prag.

wie im künſtleriſchen Empfinden nicht auf das Volk, ſondern auf ihre von dieſem getrennte Gemeinſchaft. Die Lehre von Rom, nicht das Empfinden der Nationen, war ihnen maßgebend. Und in den römiſchen Kollegien lehrte man die Baukunſt als Theil der Mathematik, wie in den Zeiten der Reformbewegung, im klaſſiciſtiſchen Sinne nach den Anweiſungen des Vignola. Sobald die Jeſuiten ſich vom Volksgeiſte lostrennten, wie dies in Deutſchland geſchehen mußte, da ſie hier ein ihren Wünſchen entſprechendes nationales Schaffen nicht mehr vorfanden, verfielen ſie in die ſtrenge Lehre des großen Renaiſſancetheoretikers, nicht nur in jene, welche er ſchriftlich hinterließ, ſondern auch in die, welche die Mutterkirche des Ordens, der Geſù, bot. Jetzt giebt ſich zuerſt ein völlig ausgeſprochener Jeſuitenſtil zu erkennen, der namentlich in Oeſterreich und Bayern ſich ausbildete, freilich in weſentlich anderer Richtung, als man zumeiſt annimmt.

In Oberöſterreich bildete Linz den Hauptſitz des Ordens, der ſich mit Vorliebe volksreiche Städte zur Anſiedelung auswählte. Die dortige Ignazkirche zeigt eine Grundrißbildung, welche als typiſch für den deutſchen Jeſuitenorden gelten kann. Das Vorbild derſelben bleibt, wie in Innsbruck, der römiſche Geſù. Bei Beſchränkungen im Raum wird zuerſt das ganze Querſchiff fallen gelaſſen, ſo daß der ſchmälere Chor unmittelbar an das von je drei Kapellen begleitete Langhaus ſtößt. Nächſtdem wird an der Tiefe der Kapellen geſpart. Dagegen fehlt die Empore über denſelben ſelten. Langhaus und Chor ſind im Tonnengewölbe überdeckt, welches unmittelbar auf dem oft ſehr reich durchgebildeten Gurtgeſims ruht. Korinthiſche Pilaſter ſind beſonders beliebt. Regelmäßig aber erhält die Façade eine ſtattliche Ausbildung durch zwei Thürme, zwiſchen welchen eine Vorhalle und über dieſer der Orgelchor angebracht iſt. Man muß bedenken, daß zu jener Zeit der Plan, St. Peter in Rom mit Thürmen zu verſehen, der Ausführung entgegenging. Aus allen dieſen Anlagen ſpricht ſich eine Schulung, die mit dem Standort des Baues verhältnißmäßig wenig zu thun hat. In allen Theilen Deutſchlands ähneln ſich die Jeſuitenkirchen. Ihnen fehlt das Beſondere, Eigenartige. Sie erſcheinen wie in einer Zeichenſtube entworfen. Arm an architektoniſchen Gedanken, meiſt auch nicht eben ſorgſam in der techniſchen Durchführung zeigen ſich deutlich die Spuren der Haſt ihrer Entſtehung. Sie tragen überall in Formgebung und Färbung einen gewiſſen der Hochrenaiſſance Italiens verwandten Klaſſicismus zur Schau. Es iſt vielleicht nicht Zufall, daß faſt alle Jeſuitenkirchen weiß geſtrichen ſind und der Farben ebenſo entbehren, wie die Reſte der Antike. Damals begann ja im Orden die antiquariſch-wiſſenſchaftliche Tendenz ſtark zu werden, die ſich ſpäter

in ſeiner einſeitigen Latinität, aber auch im gelehrten Sammeleifer eines Kircher bekundete. Die Anordnung der architektoniſchen Maſſen iſt überall klar, ja faſt zu klar. Nur die Stukkornamente, in welchen ſich das künſtleriſche Wollen des Ordens vorzugsweiſe bekundete, umhüllen die Formen mit einem Reichthum, der oft den Eindruck des Erborgten macht. An dieſen ſcheinen zumeiſt Laienhände thätig geweſen zu ſein. Namentlich die Kunſt der Norditaliener gewinnt durch ſie erneuten Boden in Deutſchland.

Wo aber der jeſuitiſche Architekt allein zu ſchaffen berufen war, zeigen ſeine Werke eine erſchreckliche geiſtige Leerheit. Die Façaden, denen man durch die Hand des Stukkirers nicht Schwung und Bewegung geben konnte, ſind überall von einer Trockenheit, welche auf das gelehrte Erkennen, nicht auf ein künſtleriſches Erfaſſen der Lehren Vignola's zurückzuführen iſt. Neu kommen nur die Doppelthürme ſeit dem Anfang des 17. Jahrhunderts wieder in allgemeine Aufnahme, nachdem die deutſche Renaiſſance ſich von dem urſprünglich gothiſchen Gedanken derſelben abgewendet hatte. Aber die ſchulmäßige Architektur der Jeſuiten reichte zumeiſt nicht aus, um ſie einheitlich mit den Façaden zu verbinden. Es war dies bereits an der Jeſuitenkirche zu Innsbruck bemerkbar. In nicht minder hohem Grade zeigt es ſich an der Linzer St. Ignazkirche, an deren Thor die Jeſuiten durch Inſchrift ſich als Erbauer bekennen.

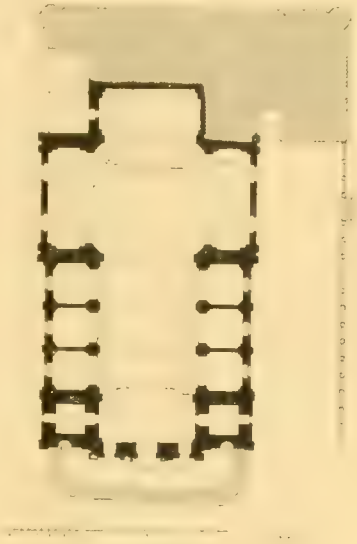


Fig. 9. Ignazkirche zu Klattau. Grundriss.

Ueber einer hohen toskaniſchen Ordnung, in welche neben dem Portal zwei Fenſterreihen eingeſtellt ſind, erhebt ſich eine ungeſchlachte Attika. Ein wuchtiges Hohlkehlgeſims trägt dieſe, welche von lukenartigen Kreisfenſtern durchbrochen wird. Die Thürme bekrönt über zwei weiteren Geſchoſſen die ſchon barock gezeichnete welſche Haube, während im Mittel ein unbeholfen entworfener Giebelaufbau ſich erhebt. Die Einzelformen, namentlich die Profile, ſind in ihrer Derbheit und geſuchten Einfachheit ohne Wirkung, das Ganze, bei mächtigen Größenverhältniſſen flach. Keine Spur von überquellender Kraft und theatraliſchem Schwung. Alles iſt hager, fachlich, trocken, ernſt und unerquicklich. Die krauſe Ornamentik an den Thürflügeln, an dem prunkvollen, doch befangen gebildeten Marmoraltar, am Geſtühl zeigt, wie deutſche Hände zu

jener Zeit den Ausdruck des Ornamentalen ſuchten. Dagegen iſt die Stukkirung der Decke und an der über zwei Marmorſäulen ruhenden Orgelempore, ſind die Kapitäle und das verkröpfte Geſims von Italienern aus der Schule, welcher Solari's Mitarbeiter angehörten, geſchaffen; die Façade aber zeigt den Jeſuitismus in ſeiner künſtleriſchen Eigenart, wie er ſich äußerte, ſolange der deutſche Volksgeiſt auch in jenen Gegenden noch im Kampf mit ihm lag: eine trockene Schlingpflanze ohne eigenes feſtgewurzeltes Leben.

Die Linzer Kirche iſt nicht die älteſte und nicht die hervorragendſte unter dieſen Bauten. Man trifft ähnliche Formen im ganzen katholiſchen Deutſchland an. In der Ordenskirche des benachbarten Paſſau zeigt ſich dieſelbe Arbeitsteilung zwiſchen deutſchem Tiſchler und italieniſchem Gypſer bei faſt gleicher Grundrißbildung. In Regensburg, wo die Jeſuiten das Kollegium St. Paul beſaßen, ſind ihre Werke 1809 bis auf ein Brauhaus der Zerſtörung anheimgefallen. Ebenſo wurde die Kirche der berühmten Ingolſtädter Niederlaſſung zerſtört. Das Kloſter, ein einfacher, dreigeſchoſſiger Bau, iſt jetzt Kaſerne und auch dieſer Beſtimmung künſtleriſch kaum würdig. Ebenſo unbedeutend iſt das Jeſuitenkollegium zu Bamberg, wo die Fratres 1610 eintrafen. Die an das Ordenshaus anſtoßende St. Martinskirche entſpricht vollkommen den übrigen Jeſuitenbauten, wenngleich die Façade erſt 1686 entſtand: ein mächtiges Schiff, kurze Querflügel, an deren Schildwand die Empore brückenartig ſich hinzieht, ſtrenge, ſelbſt durch die ſpätere von *Pozzo* beeinflußte Malerei nicht weſentlich abgemilderte Formen. In Würzburg entſtand 1606—1609 die erſte Jeſuitenkirche und ein ärmliches Kolleg. Beide verſchwanden bei ſpäteren Neubauten; an ihre Stelle trat 1715 ein neues Ordenshaus und 1765 die St. Michaelskirche, ein Werk des *J. P. Geigel*. Die Jeſuitenkirche zu Steyr in Oeſterreich zeichnet ſich durch beſonders ſchlanken Giebel, aber auch ungewöhnlich geſchmackloſe Detaildurchbildung aus, jene zu Leoben iſt ganz ärmlich, die St. Ignazkirche zu Landshut wirkt dagegen vortheilhaft vor all dieſen Bauten durch ihre enge Anlehnung an die prächtige Michaelskirche in München. Ihr Inneres iſt geradezu eine verkleinerte Nachbildung derſelben.

In reinſter Form zeigt ſich das bauliche Streben des Jeſuitenordens, wie es bald nach dem dreißigjährigen Kriege ſich äußerte, in der mächtigen Ignazkirche zu Klattau in Böhmen. (Fig. 9.) An derſelben gehörten nur das Portal, die Thurmſpitzen, die Gewölbmalerei und der Ausbau der Umgänge einer Erneuerung im 18. Jahrhundert durch *Kilian Ignaz Dientzenhofer* an. Die Grundanlage entſpricht völlig dem Geſù in Rom, nur daß die Rundkapellen zwiſchen den Kapellenreihen des Lang-

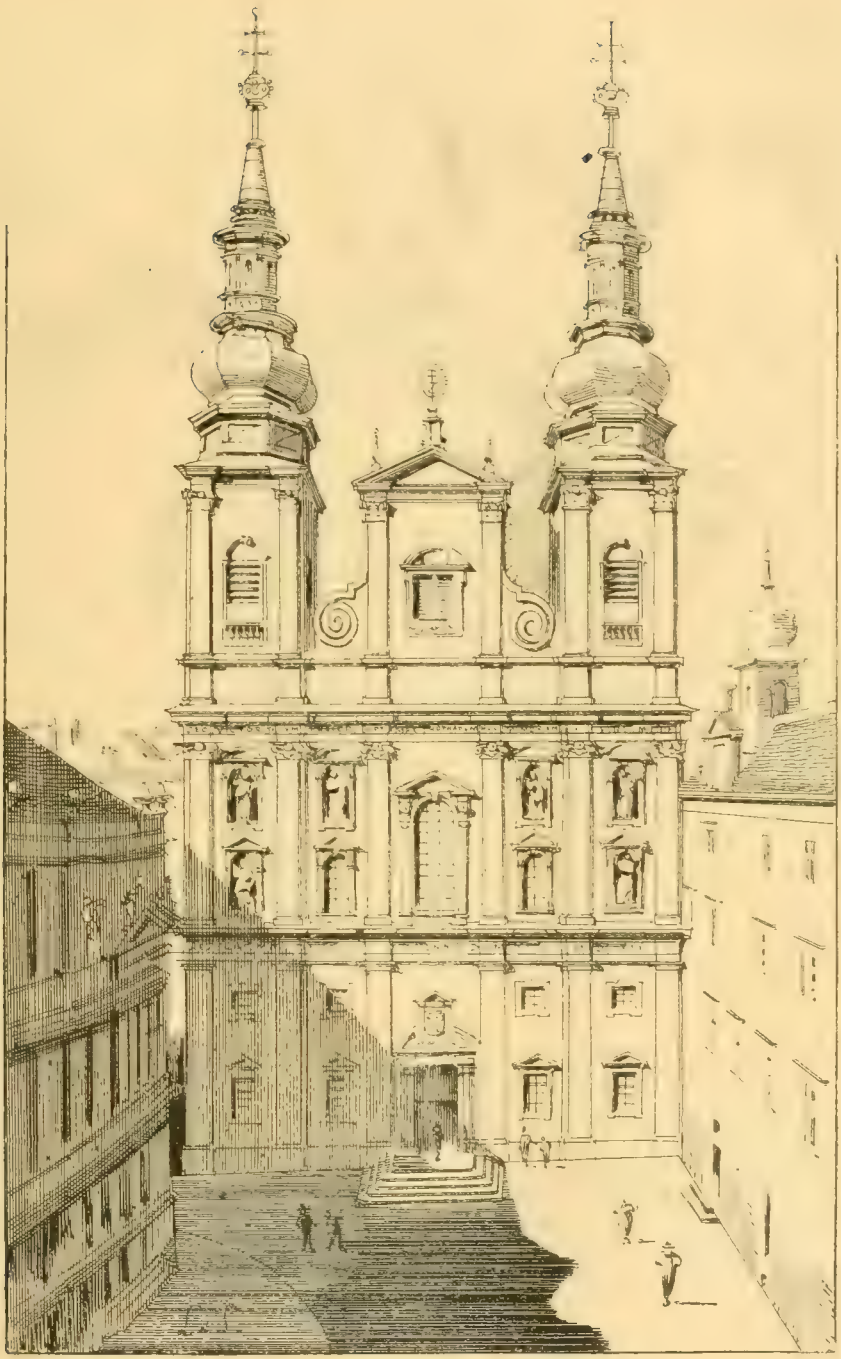


Fig. 10. Universitätskirche zu Wien

haufes und dem Querfchiff fehlen und zwifchen Langhaus und Façade eine breite Vorhalle eingefchoben ift. Die Abmeffungen find fehr bedeutend, die Wirkung des Innenraumes ift eine fehr ftattliche. Die Wände in demfelben wurden durch mächtige kompofite Pilafter gegliedert, über denen ein verkröpftes Gebälk das Gurtgefims trägt. Die Seitenkapellen find verhältnifsmäfsig niedrig. Ueber ihnen wurde eine zweite Arkadenreihe für die Umgänge angebracht. An die Rückwand des in gerader Linie

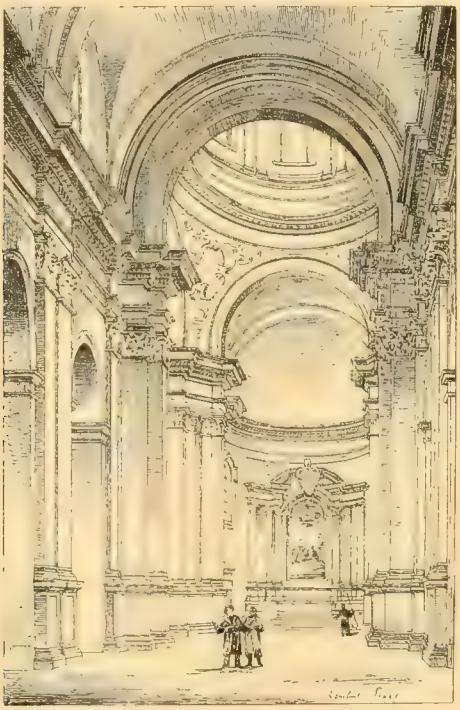


Fig. 11. Peterskirche zu Krakau. Innenanficht.

gefchloffenen Chores ift fpäter ein im wildeften Barock entworfener, riefiger Altar angemalt worden. Die Kuppel ift unausgebaut, jetzt flach überdeckt. Das Licht ftrömt reichlich durch die grofsen Fenfter in den reichftukkirten Wölbungen. Die Façade ift jener der Linzer Kirche fehr ähnlich, entbehrt jedoch der den Aufbau durchfchneidenden Attika. Zwei Ordnungen von gröfsten Verhältniffen tragen feitlich die Thürme und über dem vorgekröpften Mittelbau einen hohen Giebel mit dem Wappen des Ordens. Die Profile find überall ftraff und einfach, grofs in den Formen, arm an nur fchmückenden Gliedern. Der Gefamtentwurf ift aber bei aller Stattlichkeit nüchtern.

Auf das engſte verwandt mit der Klattauer Façade iſt die der Wiener Univerſitätskirche 1627—1631 (Fig. 10, deren Inneres zwar die Grundformen der Ordenskirchen aufweist, aber durch *Pozzo* völlig umgeſtaltet wurde, an deren Front ſich aber die einfache Strenge des Jeſuitenſtiles deutlich offenbart. Nur der kräftigere Ausbau des Giebels, die zierlichere, doch immer noch zurückhaltende und trockene Durchbildung des Details, die beſſere Maſſenvertheilung und die Erhaltung der in Klattau durch Dientzenhofer ausgebauten, hier weſentlich einfacheren Thürme unterſcheiden die Wiener Front von der Weſtböhmiſchen. Dem landesüblichen Thurmbau ſuchten die Jeſuiten zwar gerecht zu werden, aber ſie beſaßen nicht die Kraft, denſelben künſtleriſch mit den Façaden zu verbinden, die Bedeutung beider Bauglieder gegen einander abzuwägen.

Ueberall, wo es an nationalem Kunſtleben gebrach, blieben die Jeſuiten noch lange bei der ſtrengen Richtung ihrer italieniſchen Lehrmeiſter. Ein Meiſterwerk bildet die St. Peterskirche zu Krakau (1597—1619, Fig. 11), welche ſich unmittelbar an die gleichzeitigen großen Bauwerke in Rom anſchließt. Hier findet ſich wieder die ganze breite Kraft, die ſaftige Formenſprache und die gediegene Raumentfaltung, welche in den Muſterwerken der Renaiſſance-Theoretiker uns entzückt hatte, freilich verbunden mit einer ermattenden Kunſt im Detail. Als Architekt wirkte an dieſem Bau bis 1599 *Giuseppe Bucci*, ſpäter der Laienbruder *Giovanni Maria Bernardoni* aus Mailand.

In Weſtpreußen zeigt noch die Jeſuitenkirche zu Konitz 1718 bis 1744 ähnliche Formen: eine dreiſchiffige Anlage mit Emporen über den Seiten, und ſchwerem, laſtendem Detail. Als Erbauer derſelben werden Böhmen genannt. Die benachbarte Kirche in Jacobsdorf, um 1770, zeigt noch immer dieſelben Formen, jene zu Schroz bei Deutſchkrone (1697) dagegen einen freudloſen Palladianismus.

II. KAPITEL.

Der protestantische Barockstil.

Wenn der Rauch von der Brandſtätte des Stammhauſes ſich verzogen hat, ſuchen wohl die Letzten des trauernden Geſchlechtes in den Trümmern die Reſte alten Glanzes und freuen ſich an jeder Kleinigkeit, welche den Schickſalsſchlag überdauerte und, an ſich unweſentlich, doch bedeutend wird als eine Brücke, von dem was da war und jenen tauſendfältigen Möglichkeiten, welche ſich aus dem Schutte heraus wieder entwickeln ſollen. So muß die Geſchichte der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Deutſchland betrachtet werden. Nicht die Klage um das Elend des Vaterlandes, nicht ſtrenges Urtheil über ſeinen ſittlichen und geiſtigen Verfall, und über die Noth der Fremdländerei iſt hier am Orte, ſondern die Schilderung des langſamen Werdens und Erſtarkens, des Aufblühens und Reifens, aller jener kleinen Boten einer beſſeren Zeit, welche den die Rückflut des Unglückes bekundenden Oelzweig auf das ſchwankende Schifflein unſeres Volkes überbringen.

Denn in ſolchen Tagen iſt jede Leiſtung, und wäre es ſcheinbar die Unweſentlichſte, von Bedeutung. In Tagen des Rückganges iſt der ein Mann, welcher ſtehen bleibt; auf der Flucht beweiſt der langſam Weichende Heldenmuth. Nach ſolchen Männern aber, die nicht verzagten, die nicht ermatteten, der Ungunſt der Zeit durch geiſtige Arbeit entgegenzutreten, iſt auch die Architekturgeſchichte zu ſpähen verpflichtet, will ſie eine gerechte ſein. Denn hier handelt es ſich nicht um die Frage, ob etwa bald nach 1648 auch in Deutſchland Werke geſchaffen ſeien wie in Rom und Paris — ſolche wird man vergeblich ſuchen — ſondern darum, wie aus einer gähnenden Leere wieder eine Kunſt entſtand. Das Werden hat wohl ſtets die Geſchichtsforſchung am lebhafteſten beſchäftigt; mit Eifer ſpähen wir nach den Anfängen ſchönheitlichen Beſtrebens in allen Ländern, Zeiten und Schaffensgebieten:

Nur der Neugeburt der Baukunſt in Deutſchland iſt ein Pathe noch nicht erſtanden.

Wenn der Krieg im Lande tobt, brauchen die Dichtung und die Tonkunſt nicht zu ſchweigen. Sie finden ihre Heimath in der weltvergeſſenen Zelle des Einzelnen, wie im Kriegslager. Der Maler ſucht ſich wohl eine Stätte oder wandert mit wenigem Geräthe weiter. Schwerer ſchon wird es dem Bildhauer, ihm zu folgen. Den Baumeiſter allein hält die Scholle feſt, er findet keine Arbeit unter dem Lärm der Waffen, wenigſtens keine künſtleriſche. Die Kunſt wurde kurz bei dem langen Leben des furchtbaren Krieges. Ein Menſchenalter hindurch wurde in faſt ganz Deutſchland nichts Schönheitliches geſchaffen. Dem heranwachſenden Geſchlecht mußte die Baukunſt überhaupt als vor ihm abgeſchloſſen erſcheinen. Es ſah wohl die alten Meiſterwerke, aber unmerklich hatte die Kunſtauffaſſung ſich ſeit deren Entſtehen geändert, es ſah dieſelben mit Bewunderung, aber ohne Beſtreben ſie nachzuahmen, ja an ſie anzuknüpfen; es empfand keinen engen geiſtigen Zuſammenhang mit ihnen; ſie erſchienen wie von Fremden errichtet. Wie kann ein Künſtler, wie eine Kunſt ſich erhalten, wenn ſie von Jahr zu Jahr vergeblich auf die Möglichkeit warten, ſich zu bethätigen? Wie kann die Uebung im Entwurf, die Zuſammengehörigkeit von ſtrebenden Gedanken und thätigem Wirken, welche allein das Große erzeugt, ſich übertragen von einem arbeitsloſen Meiſter auf einen arbeitsunkundigen Schüler? Der Krieg zerriß die künſtleriſche Ueberlieferung, welche allein ein Volk zu ſtätiger Fortentwicklung befähigt. Noch heute ſpüren wir dies in unſerer Baukunſt, noch heute hat ſie, wie die Bildhauerei, ſich am wenigſten von der Sucht befreit, hier und da zu entlehnen, noch heute geht Frankreich und England ruhig den Weg ſeiner ununterbrochenen Entwicklung mit ungleich größerer Sicherheit des Zieles als Deutſchland, welches zweimal brach gelegt wurde, und auch als Italien, welches zwar das 17. Jahrhundert überdauerte, aber mit dem nordiſchen Nachbarvolk die zweite Unterbrechung baukünſtleriſcher Thätigkeit, jene vor dem Ende Napoleons I., durchzumachen hatte.

Die deutſche Renaiſſance zeigte vor dem großen Kriege eine ganz beſtimmte Richtung. Sie ſuchte ſich aus den Banden der Kleinkunſt zu befreien, welche ihre Anfänge umfeſſelt hielten. In den großen Kunſtſtädten wurden aus den meißelgewandten Steinmetzen wieder entwerfende Architekten, wie ſie die Gothik gekannt hatte. Man ſah wohl ein, daß mit dem Ornament das Weſen der Baukunſt nicht zu treffen ſei. Man lernte mit Eifer von den Italienern die Größe und den Ernſt der Formen. Es darf wohl angenommen werden, daß die ſtarke Einwanderung ſüdlicher Baukünſtler bei friedlichen Verhältniſſen immer mehr

zugenommen haben würde. In den Mittelpunkten der Macht ſammelten ſich feſte Schulen, traten kräftige Künſtlererſcheinungen in den Vordergrund. Die Fortentwicklung beruhte nicht mehr auf der breiten Maſſe einer faſt über alle Lande verſtreuten Menge gewandter und ſtrebſam ſchaffender Kleinmeiſter, ſondern gliederte ſich durch hervortretende Perſönlichkeiten, welche ein anderes Ziel im Auge hatten, als jene Erbauer zierlicher Erker, reizender Thore, ſchmuckfroher Brunnen und anmuthig bewegter Giebel, Architekten, die wieder auf den entwickelten Zuſammenhang aller Theile im Bau Gewicht legten und mit dem Blick aufs Ganze, nicht auf die Einzelheit, an ihr Werk herantraten. Was ſie ſchufen, entbehrt zwar zunächſt meiſt der Anmuth und der unvergleichlichen Liebenswürdigkeit der Frührenaiſſance, ja iſt oft derb, ſchmuckarm und ſchwerfällig, aber es trägt die Anfänge einer ins Große ſtrebenden, monumentalen Kunſt in ſich und iſt um deßwillen ſchon von hohem Werth.

Es iſt ja das Unglück des 16. Jahrhunderts, daß es, nachdem ſein größter Mann, der Reformator deutſchen Weſens, zu Grabe getragen war, und noch zu ſeinen Lebzeiten und zu ſeinem heftigen Zorn im Kleinen ſeine Kraft verzettelte. Nicht nur in der Politik und in der Religion. Denn ſo hoch und groß die Leiſtungen der deutſchen Silberſchmiede und Plattner, der Kunſttiſchler und Töpfer, der Steinmetzen und Kupferſtecher waren, ſo bezaubernd ihre Werke zumal den ihres Weſens vollen deutſchen Beſchauer umfaſſen, ſo waren es doch eben nur Werke der Kleinkunſt, erſchien doch kein Künſtler, der ſich über die Anmuth zur Gewalt machtvoller Erſcheinung, keiner, der ſich zu einer allen Zeiten vorbildlichen Geſamtauffaſſung des geiſtigen Lebens im Kunſtwerk erhob, kam kein Holbein und kein Dürer, kein den großen Hüttengewaltigen in Straßburg und Wien, Regensburg und Köln gleicher Baumeiſter.

Und das Kehrbild der Kleinkunſt bildete die geiſtige Enge im öffentlichen Leben, das kleinſtädtiſche Weſen, die Beſchränktheit der Weltanſchauung, der Mangel an Opferſinn, die kleinliche Auffaſſung großer Dinge, die ſich im ſtaatlichen Sondergeiſt und Sektenweſen der Kirche, hier in juriſtiſcher Spitzfindigkeit, dort in pfäffiſcher Rechthaberei geltend macht. Auf Luther folgte das verknöcherte Kirchenweſen, gegen deſſen gleißneriſches Weſen fromme und gemüthstief angelegte Geiſter wie Arnd, Gerhard und der myſtiſch unklare Jakob Böhme vergeblich ankämpften, auf die großen Humaniſten eine theologiſche Barbarei, die ſich in zänkiſchen Klopffechtereien, geiſtloſer Kleinkrämerei und verketzerndem Eifer gefiel. Selbſt auf den biederen Hans Sachs folgte nichts Ebenbürtiges, die deutſche Sprache ver-

Fig. 12. Zeughaus zu Augsburg.

kümmerte vor der lateiniſchen der Gelehrten, und Flacius, der Vertreter des kampfſüchtigen Lutherthums, war mit den Jeſuiten darin einig, daß mit deutſchen Büchern kein Ruhm zu erwerben ſei.

So war die deutſche Kunſt nur noch vergleichbar der in ſinnigen Sagen und lebensfrohen Schwänken und im ſchlichten Kirchenlied ſich bethätigenden Volksdichtung und der Muſik, welche, trotzdem die Innerlichkeit ringsum erſtorben und verfolgt war, doch durch ſchlichte Kantoren fortgetragen wurde. Nicht mehr wurde die Kunſt von dem Willen und der Begeiſterung der leitenden Köpfe getragen, ſondern es entſtand eine kleinbürgerliche, auf das Enge und Beſondere gerichtete Schaffensart, eine handwerksmäßige Auffaſſung der Ziele, und dies zu einer Zeit, in welcher nicht nur in Italien die Architektur den vollen Schwung hoher Meiſterſchaft erhalten hatte, ſondern auch in Frankreich, den Niederlanden und in England große Künſtler ihr den Stempel ihrer frei waltenden Perſönlichkeiten zu geben wußten.

Wohl finden ſich einzelne Anſätze zu ähnlichem Thun. *Paul Buchner* in Dresden ſuchte Großes zu vollbringen und einem Hauptgedanken alle, nach den Geſetzen der Antike frei von Willkür zu bildenden Theile unterzuordnen. Es fehlte ihm aber die künſtleriſche Kraft. Beſſer gelang es *Heinrich Schickhardt* in Stuttgart, ſich zu einheitlichem Entwurf durch zu arbeiten, namentlich im ehemaligen Neuen Bau, welcher vielleicht die ächteſte Palaſtfaçade der Renaiſſance in Deutſchland und dabei doch in Maſſenvertheilung wie Gliederung ächt deutſch war. *Georg Riedinger* aus Straßburg dagegen ſchuf im Schloß zu Aſchaffenburg die vollendete Ausbildung des aus dem feſten Hauſe hervorgegangenen deutſchen Fürſtenſitzes mit wohlthuender Uebereinſtimmung von Haupt- und Nebenformen, mit klar durchdachter, wenn auch nicht eben künſtleriſch bedeutender Planbildung, und auch ſonſt zeigte ſich an den Fürſtenhöfen eine höhere Auffaſſung von der Bedeutung des Planes gegenüber der Ausführung. An der Univerſitätskirche zu Würzburg und der Marienkirche zu Wolfenbüttel treten wieder die großen Gedanken der Gothik in neuer Umformung monumental hervor.

Aber zu einem eigentlich bedeutenden, künſtleriſch freien Schaffen kommt es nur dort, wo ein wirklich weiter Blick für die Weltlage herrſcht, in den großen Handelsſtädten Straßburg, Augsburg und Nürnberg und durch die Jeſuiten in München. Die Rathhäuſer der drei Städte und das Jeſuitenkolleg zu München ſind Anfänge einer wirklich monumentalen Renaiſſance in Deutſchland, welche ahnen laſſen, nach welcher Richtung ſich unſere Kunſt entwickelt hätte, wenn ſie ein ſtarkes Vaterland und durch dieſes den Frieden gefunden haben würde.

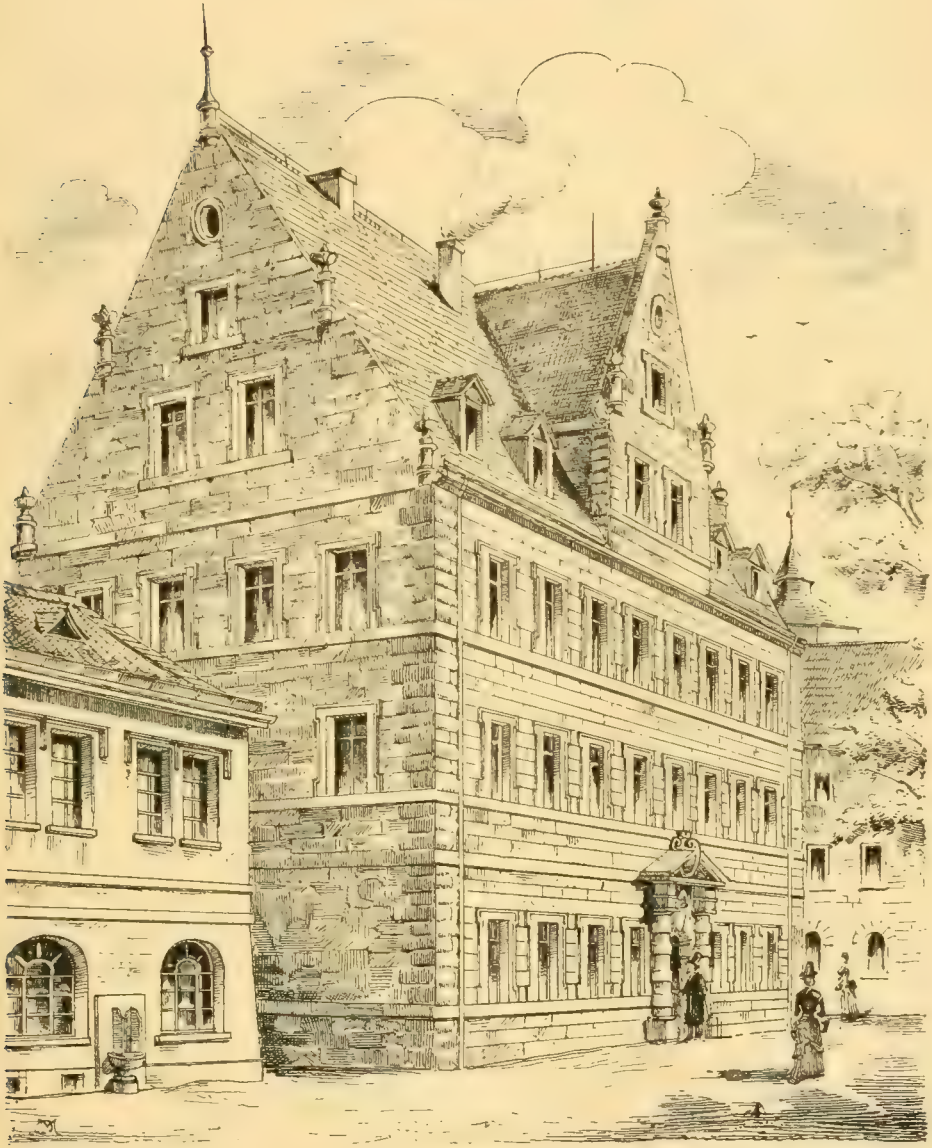


Fig. 1. Alte Realschule zu Nürnberg

Der Meiſter von Augsburg iſt *Elias Holl*.[1]) Dieſer war in Italien, vorzugsweiſe in Venedig geweſen, etwa zu gleicher Zeit wie Inigo Jones. Er brachte von dort mehr zurück, als die zahlreichen italieniſchen Künſtler in allen Theilen Deutſchlands eingeführt hatten: nicht blos formale Neuerungen, ſondern die Empfindung für die Einheit des Kunſtwerkes, für die geregelte Unterordnung der Theile unter das Ganze, für geſchloſſene Maſſen und vor allem die Erkenntniß der Macht der wagrechten Linien. Dies bekunden ſeine Hauptwerke in ſteigender Wucht. Zunächſt das prächtige Zeughaus (Fig. 12), das als einheitliches Werk alsbald den Meiſter ankündigt, der entwerfen kann und ſich über alle Theile von vornherein klar macht. Woher er aber ſeine Formen entnahm, lehrt ein Vergleich des Zeughausthores etwa mit demjenigen des Palazzo Durini in Mailand und ſonſtigen Werken *Richini's*. Dann das Schlachthaus, welches in ſeinen unteren drei Geſchoſſen eine dem bürgerlichen Zweck des Baues vollkommen entſprechende einfache Derbheit bekundet, ein ächtes Kind des Hochrenaiſſancetiles, bürgerlich, geſund, vollſaftig. Nur am zweigeſchoſſigen Giebel ging Holl die Geſtaltungskraft aus. Weiter die Willibaldsburg bei Eichſtädt, welche, durch große wagrechte Linien in kräftigen Geſchoſſen getheilt, ſich über gewaltige Futter- und Feſtungsmauern erhebt und mit ihren zwei mächtigen Eckthürmen die Landſchaft durch die Größe und den Reichthum ihrer Linien weithin beherrſcht. Endlich das Rathhaus zu Augsburg, der Prachtbau im Geiſte Aleſſi's, bei welchem die Sparſamkeit mit dem Raum den Meiſter zu gewiß unerwünſchter Höhenentwicklung zwang. In allem dem iſt eine ſo entſchiedene Art, eine ſolche Klarheit des Wollens und eine ſo ſichere Hand bekundet, daß die Anfänge einer überlegenen, die Hilfsmittel weiſe beherrſchende breitere Kunſtauffaſſung deutlich ins Auge ſpringen. Holl beſaß die Befähigung, um mit Sandrart zu ſprechen, „die verſchwenderiſch prächtige Ueppigkeit der italieniſchen Gebäude mit der uns in Deutſchland ſo hochnöthigen Sparſamkeit überaus wohl zu temperiren.“

Und ähnlich äußert ſich die deutſche Hochrenaiſſance an Nürnbergs mächtigem Rathhaus (1613—1619),[2]) einem Werk, das an ſchlichter Größe ſeines Gleichen in Italien ſucht, das gleich den Bauten Holls ohne Ordnung, nur durch die Verhältniſſe, durch die beiden dichten Reihen von Fenſtern in den Obergeſchoſſen, durch die Prachtthore im gewaltigen, als Sockel behandelten Unterſtock, die einfachen Linien des Hauptgeſimſes und die wirkungsvolle Bereicherung der Umrißlinie durch drei in kuppelartige Dachbauten endenden, doch monu-

[1]) Siehe: Lübke, Geſch. d. Renaiſſance in Deutſchland, 2. Aufl. I. Band. Seite 421 ff.
[2]) Siehe: Lübke, Geſchichte der deutſchen Renaiſſance, 2. Aufl., Band I., S. 512.

mental ruhig wirkende Erker gegliedert iſt. Ebenſo giebt ſich im Hof ein entſchiedener Wille und eine derbe Formenſicherheit kund. Auch hier, in dem ſchlichten Erdgeſchoſs und den beiden Arkadenreihen darüber, erkennt man einen Meiſter, der nicht des Ornamentes bedurfte, um reich, nicht des Details, um ausdrucksvoll, und nicht der Ordnungen, um klar im Ausdruck des Stockwerkbaues zu ſein.

Das Rathhaus erſcheint als das Werk eines heimiſchen Künſtlers, durch den Umſtand, daſs ſich noch eine Anzahl von Bauwerken in der alten Reichsſtadt vorfinden, die mit ihm gemeinſam den Stempel deutſcher Kunſt und die erneute Anlehnung an Italien zeigen. So die trefflich ſich aufbauende alte Realſchule Fig. 13 mit ihren geſund gegliederten Fenſtern, ihrem ſtattlichen Thor, den wohlausgebildeten Giebeln, ferner das einſt Tucherſche Haus, Maximilianplatz Nro. 44, deſſen Front leider durch einen ungeſchickten modernen Erker geſtört wird. Das erſt 1672 entſtandene, wuchtig durch Ruſtika um die kleinen Rundbogenfenſter gegliederte Tucherſche Brauhaus und andere Werke mehr, in welchen die früher in Nürnberg beliebten Renaiſſanceordnungen, die lang gepflegten gothiſchen Füllornamente, die Ausgeſtaltung der Fenſter durch faſenartige Profilirung zu Gunſten eines ſtraffen Stockwerksbaues, ſtarker, wagrechter Gliederung, und der anmuthige Reichthum mit einer derben Einfachheit vertauſcht wurde. Der Kraft dieſer Architekturmotive entſpricht auch die Stukkirung der Innenräume, als deren eigenartigſtes Beiſpiel das groſse Turnier auf der Decke des Hauptflures im Rathhauſe gelten muſs. Während hier das Figürliche allein vorwaltet und zwar in einer ſo entſchiedenen Weiſe, daſs volle plaſtiſche Formen von der Decke herab in den Raum ſich neigen, miſcht es ſich in naturaliſtiſcher Weiſe zu einem mehr architektoniſchen Gebilde im Feſtſaal der Realſchule, in jenem des Tucherſchen Hauſes, wie in der zu dieſem gehörigen Gartengrotte und in manchem anderen erhaltenen Werke der Stadt, ſo z. B. im Hauptzimmer der Wirthſchaft „zum Krokodil“.

Die Münchner Reſidenz iſt gleichfalls hier zu betrachten. Die Prachtthore nähern ſich jenen zu Nürnberg. In ihrer Quaderung zeigen ſie Hinneigung zu Scamozzi, ihre Monumentalität iſt nicht minder groſs, als an den genannten Bauten, ſie ſind aber auch ächt deutſch in Eintheilung und Aufbau der Maſſen.[1])

[1]) Hiermit möchte ich meine Stellung der Anſicht P. J. Rée's gegenüber dargelegt haben, der in ſeinem Peter Candid (Leipzig 1885) den Entwurf der Thore dem von ihm behandelten Meiſter zuſchreiben will, im Gegenſatz zu Seidel, die Reſidenz zu München, Leipzig. Candid verleugnet nie den Kunſtgenoſſen Giovanni's da Bologna und der Florentiner. Von dieſen iſt aber an den Thoren keine Spur.

Aber der Krieg endete ſchnell den durch die angeführten Beiſpiele nur oberflächlich gekennzeichneten Aufſchwung. Die Zahl der Einwohner Augsburgs ſank von 45000 auf 21000 herab, der Reichthum und die Macht der Städte wurde durch ihn gebrochen. Der große Anlauf war ein vergeblicher geweſen. Zwar knüpft ſich an Holl eine Schule. Als derſelben angehörig werden genannt der Maler *Matthias Kager* (geb. zu München ? 1566, † 1634), ferner *Hieronymus Thoman* und des Meiſters Neffe *Johann Holl*, weiterhin auch noch *Johann Ulrich Mayer* aus Augsburg und der Kurfürſtlich Bayriſche Hofbaumeiſter *Elias Godeler*. Ueber die Werke dieſer Meiſter iſt aber ſehr wenig bekannt. Kager gehört noch der Zeit vor dem Kriege an. Von ihm iſt die Bemalung der Oſtfaçade des Weberhauſes (1607) in Augsburg[1]), in welcher zwar verſucht wurde, auf den architektoniſchen Gedanken des Baues einzugehen, jedoch immer noch das rein Maleriſche, die Behandlung der Front als Bildfläche, vorwiegt. Beſſer ſind nach dieſer Richtung die unter Holl's Beeinfluſſung bemalten Thürme des heil. Kreuzes, des Frauen- und Barfüßer-Thores (1610—1612), die erſteren von Kager, die letzteren von *Hans Freyberger* (wirkte 1604–1630), in welchen wenigſtens feſte architektoniſche Umrahmungen gegeben und der Aufbau folgerichtig gegliedert war. Keiner dieſer Meiſter gelangte zu Einfluß auf die Entwicklung der deutſchen Architektur. Wie konnten ſie auch, da es ihnen an der Möglichkeit fehlte, ſich zu bethätigen! Und weil dieſe fehlte, ſuchte ſich der deutſche Kunſtgeiſt einen neuen Weg. Er ſchrieb Bücher, er ſchuf wenigſtens im Zimmer, da der Werkplatz verlaſſen war. Augsburg beginnt der Mittelpunkt des europäiſchen Kunſthandels zu werden. Es liefert namentlich auch architektoniſche Werke, meiſt nicht von letzter Vollendung der Ausführung, doch in unermüdlichem Eifer. Unter den ſchreibenden Architekten machte ſich zuerſt der Ulmer Meiſter Furttenbach bekannt.

Joseph Furttenbach (geb. zu Leutkirch 1591, † zu Ulm 1667[2]) ging vor Beginn des großen Krieges nach Italien und wurde nach ſeiner Rückkehr Stadtbaumeiſter von Ulm (1631), hatte alſo zwar ſeine Lehrzeit in Deutſchland durchgemacht, ſeine eigentliche Bedeutung als Theoretiker liegt jedoch in der genauen Kenntniß des Südens. Zehn Jahre lebte er im Lande der Kunſt, hatte er, wie er erzählt, Zutritt bei den „vornehmſten Ingenieuren und in deren Akademien.“ Namentlich ſein „Reiſebuch“ giebt Aufſchluß über ſeine Studien, überraſcht durch

[1]) Vergl. A. Buff, Augsburger Façadenmalerei, in Ztſchr. f. bild. Kunſt 1886.

[2]) J. Furttenbach, Neues Itinerarium Italiae, Ulm, 1627; Architectura civilis, Ulm, 1628; Architectura privata, Augsburg, 1641; Mannhafter Kunſtſpiegel, Augsburg, 1663.

die Vielſeitigkeit des Kunſturtheils, das nicht nur den „alla moderna“ ausgeführten Bauten, der Jeſuitenkirche zu Rom, dem Theater des Palladio, namentlich den Prachtwerken Genua's ihr Recht werden läßt, ſondern ſelbſt an dem Dom zu Mailand, am Dogenpalaſt zu Venedig volle Befriedigung findet. Furttenbach kommt eben als ein der neuen italieniſchen, in ihrem fortgeſchrittenen Weſen noch fremder, als ein in der Renaiſſance ſtehender Meiſter über die Alpen, der ſeines Vaterlandes Eigenart, ja ſeine Ueberlegenheit in vielen gewerblichen Gebieten — er nennt die Zimmerkunſt, Schlofſerei und Tiſchlerei — ſich voll bewußt iſt. Außer von techniſchen Dingen, außer von dem ſchiefen Thurm zu Piſa, giebt er in ſeinem Reiſebuch Darſtellungen eines Aleſſi'ſchen Palaſtes in Genua und von Santi's Kaſino im Borgheſe'ſchen Garten, während er in der Architectura civilis bei einem Entwurf eines fürſtlichen Palaſtes auf das Vorbild des Palazzo Pitti zurückgreift, indem er eine „tapfere und heroiſche,“ wenngleich an Gewalt dem berühmten Florentiner Bau nachſtehende Quaderung anordnet. Ihm, dem Sohn einer kriegeriſchen Zeit, iſt alſo der „trotzige Mediceerbau der beſte Ausdruck fürſtlicher Macht, während er zu den Paläſten für den „Herrenſtand“ in Venedig, für eine „adelige Perſon“ in Genua die Anregung zu ſeinen Bauentwürfen findet. Aber in dieſen großen und monumentalen Werken ſpiegelt ſich nicht das eigentliche Wollen des deutſchen Meiſters wieder. Immer drängt die heimiſche Art mit ihrer Freude am Detail und an techniſchen Dingen durch die Fragen der hohen Kunſt hindurch. Die Grotten ſpielen da eine große Rolle, jene mit Muſcheln und buntem Geſtein ausgezierten Räume, die ſpäter in keinem Garten, keinem Schloß fehlen durften. In Florenz ſah er den Ausbau der Flügel und des Gartens am Palazzo Pitti, aus Genua brachte er genaue Zeichnungen von verſchiedenen ſolchen Bauwerken, ja er rühmte ſich ſeines Lehrers im „Grottenwerk“, des *Paolo Rizio*, Architekten der Stadt Genua. Nicht minder beſchäftigen ihn die Gärten und in erſter Reihe die Einrichtung des Theaters, deſſen Kenntniß er dem *Giulio Parigi*, ſeinem Lehrer an der Kriegsſchule zu Florenz verdankt.

Aber all ſein Wiſſen war umſonſt. Inmitten des furchtbaren Krieges, der in Deutſchland tobte, fand ſich für Furttenbach keine Gelegenheit, das dort Erlernte praktiſch zu verwerthen. Nur aus ſeinen Büchern ſehen wir, wie ſehr ſich der Meiſter mit dem Plan des Baues eines Theaters beſchäftigt hatte. Heißt es doch in der Erklärung eines 1050 gezeichneten Grundriſſes zu einem „Schauſpielſaal“, ein ſolcher ſei „etwas kurzweiliges und holdſeliges zu traktiren, dieweil – Gott ſei darum ewiges Lob und Dank geſagt — der edle Friede nunmehr recht und wohl beſtätigt worden, daß gleichwohl den noch im Leben übrig

gebliebenen Menſchen auch bisweilen Rekreation und Erfreulichkeit mit ehrlichen, lobwürdigen Exercitien gemacht werde, als da ſeien Fechten, Fußtournier, Springen, Tanzen, Mahlzeiten und Komödien."

Ueberblickt man die damalige Literatur[1]) der architektoniſchen Formen, ſo findet man in erſter Linie die Tiſchler als die Lehrer der Nation in dieſem Schaffensgebiet. Der Leibtrabant, Guardipfeiffer und Tiſchler *Gabriel Krammer*, welcher 1610 in Köln ſeine „Architectura" herausgab, der Nürnberger Tiſchler *Georg Caspar Erasmus*, der 1666 mit einem „Säulenbuch" hervortrat, *Simon Cammermayer*, welcher ihm 1678 mit einem ähnlichen, gleichfalls in Nürnberg verlegten Buche folgte, *Johann Indau*,[2]) der Wiener „Kammertiſchler", der 1686 mit dem „Wieneriſchen Architektur-, Kunſt- und Säulenbuch" ſich einen Namen machte, *Marcus Nonnenmacher*, der ihm 1710 mit einem wieder in Nürnberg verlegten „Prageriſchen Säulenbuch" folgte, *Joh. Chr. Senkeisen*, welcher etwa gleichzeitig in ſeiner Vaterſtadt Leipzig ein entſprechendes Werk ſchuf — alle dieſe ſind wackere Tiſchler, die an ihren Schränken und Vertäfelungen, ihren Altären und Kanzeln die Formen der Baukunſt verwendeten und die Ueberlieferung der Renaiſſance fort entwickelten. Sie bilden ihrem ganzen Weſen nach eine konſervative Richtung gegenüber der Fremdländerei in den höheren Lebenskreiſen. Namentlich hinſichtlich des Ornamentes geſtaltet ſich eine eigenartige, nationale, wenn auch keineswegs glückliche Formgebung aus. Die Renaiſſance liefert die Grundmotive. Aber ihre Feinheit verſchwindet, ſie wird derber, die alte Schwungkraft der Linien verfällt in Weichlichkeit, die abgemeſſene Freiheit in derben Schwulſt. Das Fratzenhafte gewinnt einen unmäßigen Einfluß und das Ornament wird nahezu zu einem Kultus des Häßlichen. Die architektoniſchen Formen verlieren ebenſo die ſtraffe Feingliedrigkeit, die barockeſten Motive ſind die beliebteſten. Nirgends finden die gewundenen Säulen ſo allgemeinen Anklang wie bei den deutſchen Tiſchlern, nirgends wird die Ueberſchneidung der Hauptprofile ſo regelmäßig durchgeführt, nirgends iſt der äußerliche Zierath ein ſo ſtarker als an ihren kirchlichen Werken. Dieſes Barock der deutſchen Tiſchler hat die Uebereckſtellungen, das Abbrechen und Aufrollen der Giebel, die Vorliebe für der Schreinerei ganz entſprechenden Verkröpfungen, hat alle jene Motive in die Architektur übertragen, welche in Zukunft die deutſche Baukunſt von der italieniſchen und franzöſiſchen unterſcheidet, hat ihr jene bunte Formenfülle gegeben,

[1]) Ich benutze Dr. Berlings Abhandlung über die Entwicklung der Saulenordnungen.

[2]) Dr. A. Ilg, das Wiener Architekturbuch Indau's in den Berichten des Alterth.-Vereins zu Wien, 1887.

welche in Italien nie in gleicher Weiſe zum Ausdruck kam, jene Liebe an der Durchbildung der Einzelheit, aber auch jene geringere Monumentalität in den Werken der weniger groß angelegten Baumeiſter.

Die Zahl der Architekten, welche ſich an der literariſchen Bewegung betheiligten, iſt ungleich geringer.

Furttenbach zur Seite ſteht der Architekt und Ingenieur *Georg Andreas Böckler*, welcher 1644–1659 in Frankfurt a. M. lebte und einen Band herausgab,[1] der in der Hauptſache von Brunnen und Grotten handelte, aber auch die Architektur berührt. In dieſem Werke beſpricht er zwei Schlöſſer, die unlängſt entſtanden waren und als die erſten großen Bauwerke nach dem Kriege wirklich beachtenswerth ſind. Er ſtellt ſie in Gegenſatz zu einem längſt verſchwundenen Rechenberg'ſchen Gartenhaus bei Dresden, einem reizvollen Renaiſſancebau, den er bezeichnend als in der „alten, obwohl zierlichen Manier“ errichtet nennt.

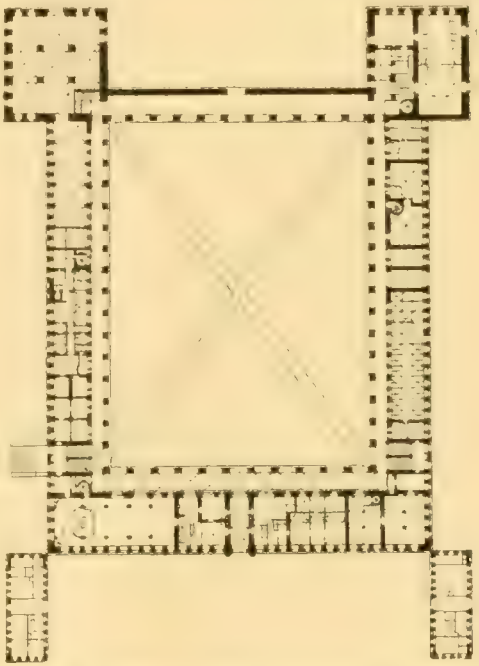


Fig. 14. Schloss Friedenſtein zu Gotha. Grundriss.

Jene beiden Schlöſſer ſind die von Gotha und von Weimar. Das erſtere, hoch über der Stadt thronend und faſt im ganzen Herzogthum ſichtbar, entſtand unter dem trefflichen Herzog Ernſt dem Frommen (1626—1675), einem der beſten Fürſten der Zeit. Mit Kraft und Eifer war dieſer bemüht, die ſchweren Wunden zu heilen, welche der Krieg ſeinem Ländchen geſchlagen hatte. Ein rieſiger Schloßbau ſchien nach damaliger Auffaſſung eines der beſten Mittel, Geld unter die Leute zu bringen, und ſo entſtand denn an Stelle des ſchon in den Grumbach'ſchen Händeln zerſtörten Grimmenſteines durch den Architekten *Andreas Rudolfi* der Friedenſtein (ſeit 1648) (Fig. 14). Der Grundgedanke des Schloſſes iſt ein einfacher: Ein mächtiger viereckiger Hof, den

[1] Architectura curiosa nova, das iſt Bau- und Waſſerkunſt, Nürnberg 1664. Nachrichten über ihn erhielt ich durch die Güte der Herren Stadtarchivar Grotefend und Direktor Archit. Luthmer in Frankfurt a. M.

an drei Seiten breite Flügel umgeben. An der vierten zieht ſich zwiſchen zwei großen, mit geradlinigen, helmartigen, doch oben in Laterne und welſche Haube endenden Thürme eine abſchließende Mauer mit dem Hauptthor hin. Rings um den Hof ſind Arkaden auf ſchweren gequaderten Pfeilern angeordnet. Die Maſſe iſt ſehr ſchwerfällig, ohne jeden Schmuck, nur durch vereinzelte wagrechte Linien getheilt. Die wenigen Details ſind derb. Die innere Eintheilung bietet keine größere Raumentfaltung, die Stockwerkhöhen ſind für die Tiefe der Zimmer niedrig und mögen den ſpäter die Einrichtung des Schloſſes beſorgenden Barockkünſtlern das Leben herzlich ſauer gemacht haben; beachtenswerth iſt, daß auch hier von der Lieblingsbildung der Renaiſſance, dem Wendelſtein, zu geradarmigen ſtattlichen Treppen übergegangen wurde. Wo ſich aber ſchmückende Einzelheiten finden, wie in der inmitten des Vorzimmers zu den Feſträumen ſtehenden Säule, kehren die Formen etwa von Aſchaffenburg wieder oder zeigt ſich eine unklare Freude an Schnörkeleien, ebenſo wie an den Umrahmungen des aus der Renaiſſanceperiode ſtammenden Thores zur Hofkirche. Der feſtungsartige Charakter des Schloſſes iſt kräftig ausgedrückt. War Rudolfi doch durch ſeinen Vater, *Michael Rudolfi*, Feſtungsbaumeiſter von Magdeburg, des berühmten Straßburger Kriegsingenieurs *Daniel Speckle* Schüler, war doch in ſeinem Mitarbeiter *Matthias Staudt* aus Breiſach dieſer Zuſammenhang mit dem Elſaß nochmals dargeſtellt, während der Erfurter Landbaumeiſter *Kaspar Vogel* das heimiſche Element am Bau verkörperte.

Das Schloß Wilhelmsburg zu Weimar (ſeit 1651), ein Werk des *Moritz Richter*, hat mit dem zu Gotha gemein, daß es der früher an jedem Kunſtbau unentbehrlichen Giebel ermangelt. Auch hier ſind die Maſſen derb wagrecht getheilt, hat der ganze, in der Grundform ähnlich, doch minder gleichmäßig angelegte Bau etwas kaſernenartig Düſteres, welches auch der durch *Wolfgang von Goethe* (geb. zu Frankfurt 1748, † zu Weimar 1832) nach dem Brande von 1774 bewirkte Umbau (1790 bis 1803) demſelben nicht völlig nahm. Die hier etwas ſchlanker entwickelten, gleichfalls gequaderten Hof-Arkaden ſind nur in den Jochen der Hauptachſe geöffnet, ſonſt zugeſetzt und von Fenſtern unterbrochen, die eine kleinere Ruſtika als Gewände haben. Die Fenſter der beiden Obergeſchoſſe haben noch die für die Renaiſſance bezeichnende Eigenſchaft, hinter die Wandfläche nach Art der Faſen zurückprofilirt zu ſein, ſo daß nur das äußere Plättchen über die Putzfläche vorragt. Bedeutender entwickelt ſich die Architektur nur durch eine Säulenhalle an der Parkſeite. Die kräftig einfache Profilbildung dieſes ſtattlichen Bautheiles reiht ſich derjenigen der ſüddeutſchen Meiſter an.

Die Auguſtusburg zu Weiſſenfels 1664—1690, gleichfalls *Richter's* Werk, entſpricht hinſichtlich der Lage den beiden thüringiſchen Nachbarbauten. Hoch über der Stadt gelegen, iſt ſie einer Citadelle gleich zu achten. Die Façade iſt dreigeſchoſſig, an den Ecken finden ſich gequaderte, in breite Kapitäle endende Liſenen; die Fenſter ſind von rechtwinkligen Blenden umgeben. Hierin iſt der Bau der Außenanſicht des weimariſchen Schloſſes völlig verwandt: kein Kunſtwerk, doch eine Arbeit tüchtigen handwerklichen Könnens. Die Grundanlage iſt wieder ſehr bedeutend, der von Gotha ähnlich. Nur erhebt ſich der wuchtige Thurm mit einer durch zwei Geſchoſſe reichenden Pilaſterordnung und mit einem ſchweren Kuppeldach über dem Mittel des Hauptflügels, iſt das Thor in der gegenüberliegenden, den Hof abſchließenden Mauer ſtattlicher, in derber Ruſtika ausgebildet. Die Raumvertheilung im Innern wurde durch die Zurichtung des Schloſſes zur Kaſerne zerſtört, doch gehören die geradarmigen anſehnlichen Treppen auch hier der erſten Anlage an. Der wichtigſte Theil des Schloſſes iſt aber die Kapelle, denn dieſelbe führt einen Gedanken weiter, welcher in Sachſen vor dem Kriege ſchon die Geiſter beſchäftigt hatte, den proteſtantiſchen Kirchenbau.

Das älteſte proteſtantiſche Gotteshaus iſt die Schloßkapelle zu Torgau, welche Luther ſelbſt 1544 einweihte. Mit voller Erkenntniß der geſchichtlichen Bedeutung des Baues war derſelbe aufgeführt als proteſtantiſche Kirche im Gegenſatz zu allen übrigen Gotteshäuſern der Chriſtenheit, es iſt mithin zu erwarten, daß auch in der Bauart ſich Aenderungen zeigen, welche der Ausdruck jenes freudigen Bewußtſeins ſind.

Der Kirchenbau in Sachſen hatte im Anfang des 16. Jahrhunderts eine ſcharf ausgeprägte Richtung eingeſchlagen. Seit dem 14. Jahrhundert war ausſchließlich die Hallenanlage beliebt; die Meiſter beſtrebten ſich mehr und mehr, die Stützen ſo ſchlank wie möglich zu geſtalten, offene, einheitlich-weite Innenräume zu bilden und die Gewölbe der Schiffe durch Verſchlingung der Rippen zu einem Ganzen zu verflechten. Sehr bald, und zwar zuerſt an der Stadtkirche zu Zwickau, führte das Bedürfniß großer Grundflächen für die bei wachſender Volkszahl und ſich mehrenden religiöſen Erregung den Kirchen zuſtrömenden Menſchenmengen zu einer eigenthümlichen Erweiterung der Bauten dadurch, daß die Fenſterwände nicht mehr an das innere, ſondern an das äußere Ende der Strebepfeiler gerückt, dieſe mithin in den Bau gezogen wurden. Hierdurch entſtanden längs des Schiffes Kapellen, welche, in halber Höhe der Kirche überwölbt, über ſich balkonartige Einbauten trugen. Dieſe wieder wurden unter einander

verbunden, und ſo bildeten ſich, theils in Zuſammenhang mit dem Lettner, wie zu Freiberg, theils nur an den Umfaſſungswänden, wie zu Schneeberg, Annaberg, Jena, Marienberg, die erſten Emporenanlagen.[1])

Das ſo gewonnene Motiv nahm auch die Torgauer Kirche auf, bildete jedoch bei einſchiffiger Anlage die Emporen weiter aus, da an Stelle der Kapellen ſeitliche Sitzplätze angeordnet wurden, und änderte den Grundriß dadurch, daß der geſonderte, für einen bevorzugten Prieſterſtand berechnete Chor, als ächt katholiſch, fortfiel und in ziemlich äußerlichem Widerſtreit gegen die beſtehende Regel, der Altar nach Weſten verlegt wurde. Der Mangel jeder den Blick auf die inmitten einer Langſeite angebrachten Kanzel hindernden Stütze, mithin die Schöpfung eines Predigtſaales, iſt ſchon für dieſes erſte proteſtantiſche Werk bezeichnend, wie auch den Forderungen des Kirchengeſanges durch Anbringung eines Sängerchores auf der Empore hinter dem Altar genügt wurde. In allen ſächſiſchen Schlöſſern des 16. Jahrhunderts folgte man dieſer Anlage, ſo im Schloß zu Dresden, Auguſtusburg, Freiberg, Schmalkalden, indem man die Emporen immer mehr zu einer im Sinne der Renaiſſance gedachten doppelten Arkadenſtellung umgeſtaltete. Im Allgemeinen blieb aber die Entwickelung bei dem Torgauer Vorbilde ſtehen. Denn es fehlten anregende bauliche Aufgaben, theils, weil die vorhandenen Kloſterkirchen ſelbſt bei ſteigender Einwohnerzahl dem Bedürfniß der von ihnen Beſitz nehmenden Gemeinden genügten, theils, weil der religiöſe Sinn unter den Proteſtanten unter dem pfäffiſchen Gezänk Tiefe und ſchöpferiſche Kraft verlor.

Nach dem Kriege zeigten ſich die Architekten zunächſt unſicher in der Behandlung der Kirchen-Anlagen. Aus Süddeutſchland iſt namentlich ein Bau in der Stadt des proteſtantiſchen Bekenntniſſes, in Augsburg, durch ſeine von der hohen Kunſt Elias Holl's kaum noch Spuren aufweiſende Formbehandlung, wie durch die Einrichtung kulturgeſchichtlich beachtenswerth. Die praktiſchen Reichsſtädter hatten es verſtanden, bei Benutzung der vier gothiſchen, nun dem lutheriſchen Gottesdienſt überlaſſenen Kirchen ſich in ſehr einfacher Weiſe über die Schwierigkeiten des katholiſchen Grundriſſes hinwegzuhelfen. Auch hier ſteht die Kanzel ſeitlich im Langhauſe. Mithin ſitzen die Kirchbeſucher der vorderen Schiffshälfte während der Predigt mit dem Rücken nach dem Altar, der Kanzel zugewendet; beim Abendmahl aber

[1]) Vergleiche über den ſächſiſchen Kirchenbau: R. Steche, Darſtellung der älteren Bau- und Kunſtdenkmäler des Kgr. Sachſen, Dresden 1884 ff.

Fig. 15. Katharinenkirche zu Frankfurt a. M. Grundriss.

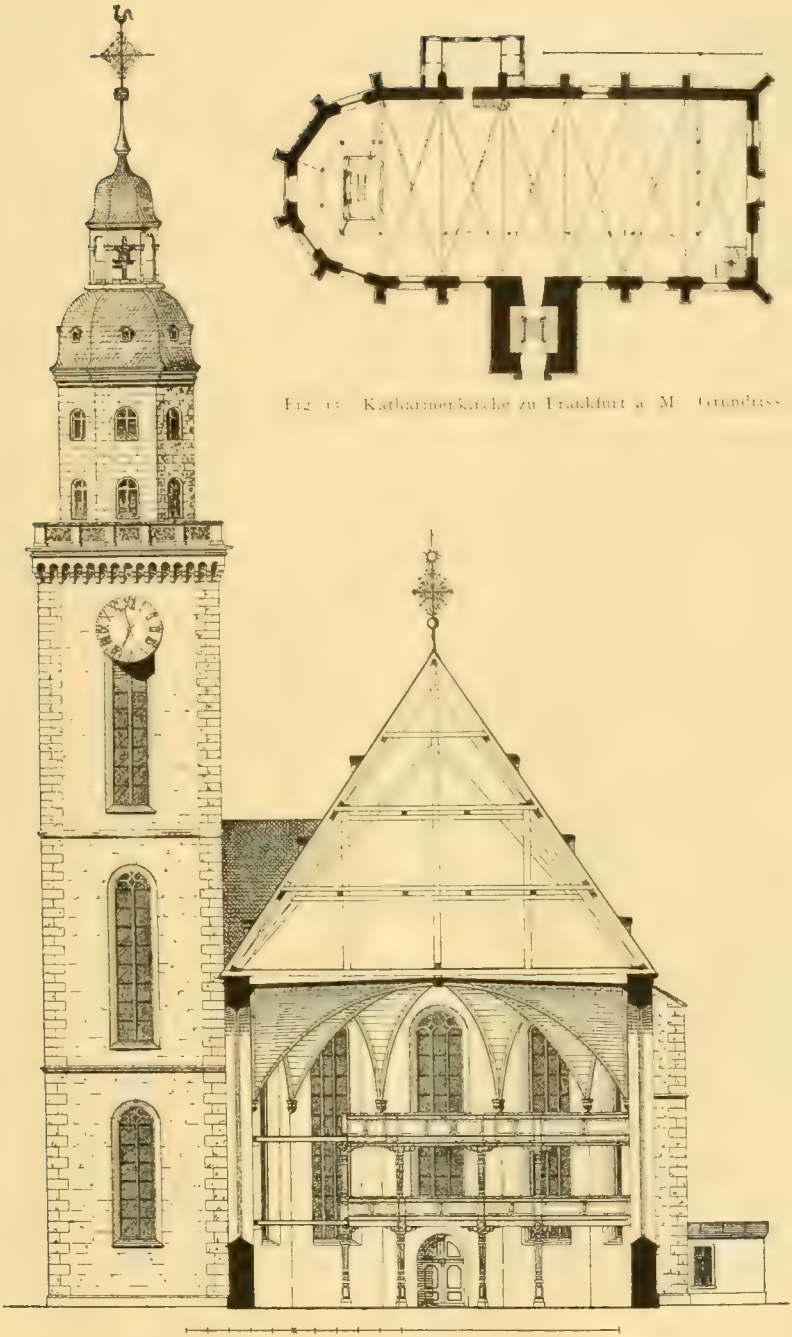


Fig. 16. Katharinenkirche zu Frankfurt a. M. Querschnitt.

heißt es „Kehrt!“ und werden die Scharniere der wie in Bahnwagen ſich bewegenden Banklehnen herumgeklappt, ſo daß nun die ganze Gemeinde dem Altar das Geſicht und der Kanzel die Seite zukehrt. Dieſe ſo außerordentlich weiheloſe Form iſt noch heute in Gebrauch, ja, in der 1653 errichteten und 1697 weiter ausgeſchmückten Heiligen Kreuz-Kirche, einem Werk des Tiſchlers *Johann Jacob Krause*, wurde ſie aus Mangel eines beſſeren Gedankens einfach wiederholt, an einem Bau, welcher ein merkwürdiges Zeugniß des geringen Kunſtbedürfniſſes in den ſüddeutſch-proteſtantiſchen Gemeinden darſtellt. Das benutzte Grundſtück, und demſelben folgend der ganze Bau, hat die Geſtalt eines Vierecks, deſſen ſcharf erkennbare Unregelmäßigkeiten, ganz als müßte es ſo ſein, offen, ohne jeden Verſuch der Verſchleierung gezeigt werden. Eine runde Niſche mit dem Orgelchor und davor ein Tiſch als Altar, eine Empore, das Merkmal proteſtantiſcher Kirchen, mit grau in grau gemalten Darſtellungen aus der bibliſchen Geſchichte auf der Brüſtung, eine flache, nur wenig farbige Holzdecke bilden neben einigen ſpäteren Bildern von Geiſtlichen den einzigen Kirchenſchmuck und verhindern durchaus nicht, daß der Bau weit mehr einer Scheune, als einem Gotteshaus ähnelt. Im Aeußeren ſteht mit dieſer Strenge die faſt kokette Bildung des vor die Façade auskragenden Dachreiters im Gegenſatz.

Die ältere Dreifaltigkeitskirche in Regensburg (1627—1631), eine weiträumige Halle mit Tonnengewölbe, geradlinigem Chorabſchluß, zwei noch gothiſch geſtalteten Thürmen an der von hohem Giebel bekrönten Oſtſeite, als deren Baumeiſter uns *J. Karl Ingen* genannt wird, ſei hier noch als ein Verſuch der Löſung erwähnt. Die Katharinenkirche zu Frankfurt a./M. (1678—1680) (Fig. 15 u. 16), welche *Melchior Hessler* baute, iſt gar nur ein in flachem Bogen überſpanntes Schiff mit Abſchluß im Vieleck, einem ſeitlich ſtehenden Treppenthurm und zweifachen Emporen, die um den Chor und zwei Seiten des Schiffes ſich ziehen. Die dritte, die Kanzelſeite, aber iſt freigelaſſen. Das Thor iſt noch in hübſchen Renaiſſanceformen gehalten. Ganz ähnlich, doch zierlicher in der maleriſchen Ausſtattung iſt die proteſtantiſche Kirche zu Worms (Fig. 17). Bei allen dieſen Bauten bekunden ſich bei nüchterner Weiträumigkeit geringe künſtleriſche Anſprüche. Um dieſe hervorzurufen, bedurfte es wieder treibender geiſtiger Anregungen und des beruhigenden Genuſſes dauernder Friedensjahre.

Und wirklich zeigte ſich bald ein vertiefter Sinn im proteſtantiſchen Kirchenbau, ſobald der Pietismus ſich der Seelen bemächtigte. Nirgends wurde er lebhafter aufgegriffen, als in Sachſen und Brandenburg, ſeit 1670 Spener ſeine häuslichen Religionsübungen eingeführt

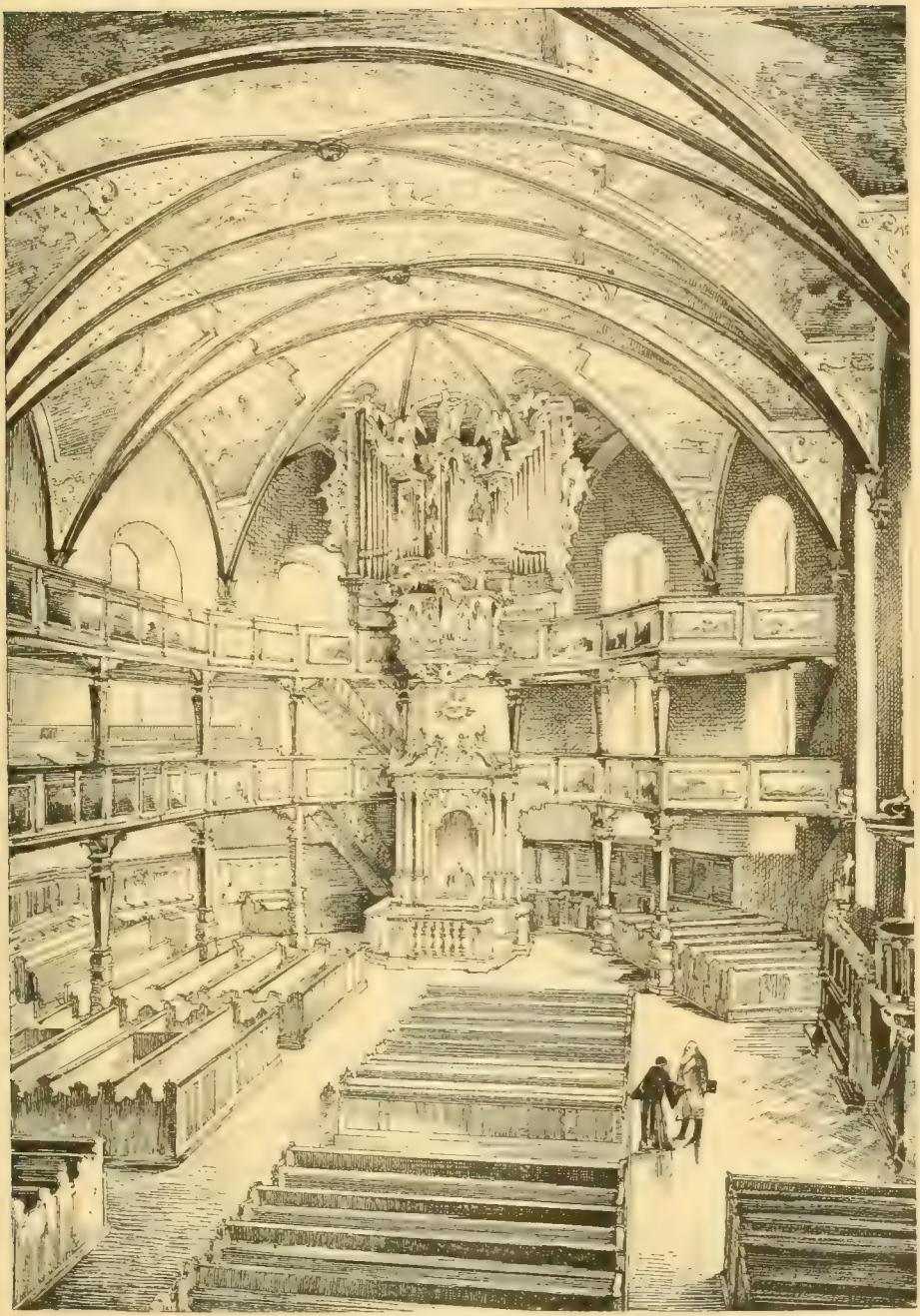


Fig. 17. Proteſtantiſche Kirche zu Worms.

hatte, ſeit 1689 Auguſt Hermann Francke in Leipzig ſeine Collegia philobiblica zum großen Aergerniß der orthodoxen Geiſtlichkeit abhielt, als Spener ſelbſt in die Hauptſtadt der Rechtgläubigkeit, in Dresden, wenn auch nur auf wenige Jahre (1686—1691), einzog, und endlich in Halle ſich die Anhänger der neuen theologiſchen Richtung feſtſetzten. Es iſt kein Zweifel, daß den ſo unſäglich trockenen und nüchternen Wortklaubereien der alten Kirche gegenüber die gewaltſame Rückverſetzung in die Denkweiſe Luther's und des 16. Jahrhunderts, der Pietismus mit ſeiner tiefen Innerlichkeit, ſeinem verſtärkten Hinweiſen auf ein Gott gefälliges Weſen, als den Kern aller Frömmigkeit, einen wichtigen Fortſchritt bedeutete. Es war dem traurigen Gange der öffentlichen und privaten Dinge ganz entſprechend, der Vorliebe für ernſte und weltabgewendete Gedanken, die ſich in den Inſchriften und Grabmalen jener Zeit als eine fortwährende Erinnerung an die Vergänglichkeit des Irdiſchen findet, daß man erſt in einer tiefen, inneren Erſchütterung, der „heilſamen Verzweiflung“ an der eigenen Tüchtigkeit zum Guten, den „Durchbruch der Seele zur Gnade“ erblickte. Die unerbittliche Verfolgungshaft orthodoxer Eiferer ſank dahin vor einem milden Bekehrungsdrange, deſſen ſchönſte Blüthe das von den Herrnhutern gepflegte Miſſionsweſen und die zahlreichen kirchlichen Wohlthätigkeitsanſtalten, namentlich in Halle, ſind. Im ganzen proteſtantiſchen Deutſchland blühte damals wieder das von neuer Innerlichkeit und ſchönem Gottvertrauen zeugende Kirchenlied auf, Johann Rist in Hamburg, Martin Pinckardt, der Schöpfer des unvergänglichen „Nun danket alle Gott“, Georg Neumark, der Sänger des von tiefſter Religioſität durchwehten „Wer nur den lieben Gott läßt walten“, ſind Zeugen jener frommen Ergriffenheit, Paul Gerhardt und Flemming gaben ihr den formvollendetſten Ausdruck, bis endlich Sebaſtian Bach in ſeinen Oratorien und Paſſionen den Gehalt der Zeit in der Fülle des Tones zuſammenfaßte.

So beginnt denn auch mit dem letzten Viertel des Jahrhunderts eine ſich bald über ganz Norddeutſchland dehnende Neubelebung kirchlicher Architektur, welche, obgleich ſie bisher unbeachtet blieb, doch zu einem jenen Meiſterwerken der Dichtung und Tonkunſt durchaus verwandten Abſchluß gelangen ſollte.

Wie arm an Gedanken die damalige Zeit war, dafür geben einige ſächſiſche Bauten ſchlagenden Beweis. Als die Kirche zu Schwarzenberg (1690—1699) im Erzgebirge niedergebrannt war, wußte der Baumeiſter *Johann Georg Roth*, ſo wenig wie Heßler in Frankfurt a./M., an ihre Stelle etwas Beſſeres zu ſetzen, als eine getreue, nur mit Renaiſſanceformen umkleidete Nachbildung des ſpätgothiſchen Hallenbaues im be-

nachbarten Schneeberg, jedoch unter Hinweglaſſung der Gewölbe und Strebepfeiler, ſo daſs ein weiter, ungegliederter Raum von beträchtlichen Verhältniſſen entſtand. Als die Begräbniſskirche zu Plauen i./V. errichtet wurde, wuſste man wieder kein Mittel, als die Nachbildung gothiſcher Motive. Man legte an das quadratiſche Schiff nicht nur einen, ſondern drei Chöre, während vor die vierte Flanke ein Thurm geſetzt wurde. So entſtand auf ganz anderer Grundlage als im Katholicismus ein Centralbau in Kreuzesform, der hervorgegangen war aus dem rein praktiſchen Bedürfniſſe der geſchloſſenen Raumbildung für eine Predigtkirche.

In unmittelbarem Zuſammenhange mit den gothiſirenden, mithin unzweifelhaft dem nationalen Boden entſproſſenen, von Aufsen unbeeinflufsten Verſuchen im ſächſiſchen Voigtlande, ſteht der Bau der alten, groſsen Michaeliskirche in Hamburg, welche angeblich durch *Chriſtoph Corbinus* 1640—1661 errichtet wurde; da jedoch dieſer ſonſt in der Baugeſchichte Hamburgs nie wieder auftritt, will mir ſcheinen, als ſei er nur der bauleitende Rathsherr, die Meiſter *Bartholomäus Jansen Groenfeld* aus Amſterdam, 1635—1650 und der Voigtländer *Peter Marquart*, welcher 1665—1669 den Thurm hinzufügte, ſeien die Architekten des lebhaft an die gothiſche Marienkirche in Zwickau erinnernden Baues geweſen. Auch hier handelt es ſich um eine dreiſchiffige Anlage, mit aus dem Zwölfeck geſchloſſenem, die ganze Breite des Langhauſes umfaſſenden Chor, wie zu Schwarzenberg. An Stelle der gothiſchen Formen treten toskaniſche Säulen auf hohem Poſtament Rundbogengewölbe und an den Umfaſſungswänden Emporen.

Die Kapelle des Schloſſes Weiſſenfels nun (1663—1682), welche noch Leonhard Sturm als eines der beſten Werke proteſtantiſchen Kirchenbaues in Deutſchland rühmt, bildet ein längliches Rechteck. Dem Altar gegenüber zieht ſich längs der gegen den Hof gerichteten Wand eine doppelte Empore hin, welche, in zwei Reihen Arkaden über einander bildend, ſich ſeitlich bis etwa zur Hälfte der Längswände erweitert. Der Ausdehnung der Empore entſprechend iſt der Schiffraum durch ein Gitterwerk abgetheilt, ſo daſs der Altar von den Gläubigen geſondert iſt. Das Arkadenmotiv iſt wieder an den Fenſtern der Wand hinter dem Altar und in je einer Achſe zur Seite verwendet. An der Linken erhebt ſich die Kanzel, welche von der hinter dem Altar im Bogen ſich hinziehenden Sängerempore zugänglich iſt. Die Arkaden ſind ohne Ordnung, der ganze Entwurf von ſehr beſcheidenem künſtleriſchen Rang. Wichtig iſt dagegen die Ausſchmückung. Die Farben der Wände ſind roſa und apfelgrün, die reichlich auf denſelben angebrachte Stukkatur iſt weiſs. Dieſen der Renaiſſance-Empfindung widerſtrebenden

ſüßlichen Tönen entſpricht der Gedankeninhalt des Ornamentes. Die Kirche erſcheint wie ein feſtlich geſchmückter Tanzſaal: In allen Füllungen hängen naturaliſtiſche Blumengewinde, über alle architektoniſchen Formen geſchopptes Rankenwerk, in den Rahmungen der tonnenartig gewölbten Decke ſchweben Engelsgeſtalten in meiſt trefflich dargeſtellter Bewegung. Das Altarblatt wird durch ein ſinnreiches, durchbrochenes Ornament erſetzt, hoch über der Kanzel ſchwebt das Bild des Gekreuzigten. Die Fülle von Formen, eine Ueberladung mit beziehungsreichen realiſtiſch-ſinnigen Anſpielungen auf die Welt der Blumen und Früchte, die ungenügende Feſtigkeit des architektoniſchen Gerippes und die täppiſche Ueberzierlichkeit lehren, daß der Bau in den Tagen der Pegnitzſchäfer erfunden und ausgeführt wurde.

Ganz ähnliche Dinge wiederholen ſich im Herzogthum Gotha. So in der weiteren Ausſtattung des Schloſſes Friedenſtein, welche, nach Inſchriften zu urtheilen, 1685—1687 erfolgte. Da iſt denn freilich die Vielgeſtalt ſchon zum Erheitern übertrieben. Der Kamin des Vorzimmers mit ſeinen Wappen, Adlern und Trophäen, namentlich aber der Feſtſaal, zeigen eine überaus eigenartige Richtung großen künſtleriſchen Wollens, aber völligen Mangels der leitenden Schulung. An der verhältnißmäßig niedrigen Decke des Saales iſt eine ſo ſchwere Stukkirung angebracht, wie ſie der Künſtler vielleicht an den Wölbungen ſüddeutſcher Kirchen als wirkungsvoll geſehen hatte. Einzelne Glieder der reich verwendeten figürlichen Geſtalten treten in voller Plaſtik hervor und hängen unverkürzt tief in den Raum hinein. Alle Formen ſind ſehr derb und ſchwulſtig, ſo die zwiſchen den Fenſtern ſich erhebenden Hermen, welche je ein Wappen tragen. Von beſonderer Wirkung ſind die beiden in den Saal eingeſtellten architektoniſch gegliederten Arkaden, in welchen das Prunkgeſchirr auf vergoldeten Konſolen ſeine Aufſtellung findet. Die Wände ſind mit Spiegeln belegt, Stickereien zieren den Aufbau, Hermen dienen als Fackelhalter; der Fußboden iſt ein reiches, etwas bunt gefärbtes Moſaik, eine prunkhafte, derbe Pracht macht ſich in überaus bezeichnenden Formen geltend. In dem gleichfalls reich mit Stukk, mit Kinderfiguren, Ranken und Laubgehängen geſchmückten Schlafzimmer iſt bereits die Bettniſche nach franzöſiſchem Vorbild angebracht. In einem weiteren Raum iſt als vorwiegender Schmuck das Porzellan verwendet.

Der dekorative Schmuck iſt auch hier gleichen Inhaltes, wie in Weiſſenfels. Es waren vielleicht oberitalieniſche Stukkateure an demſelben beſchäftigt, oder wahrſcheinlicher Deutſche, welche in Italien oder Süddeutſchland ihre Lehrzeit durchgemacht hatten. Denn es haben dieſe Räume eine durchaus deutſche Stimmung, ſie verkünden

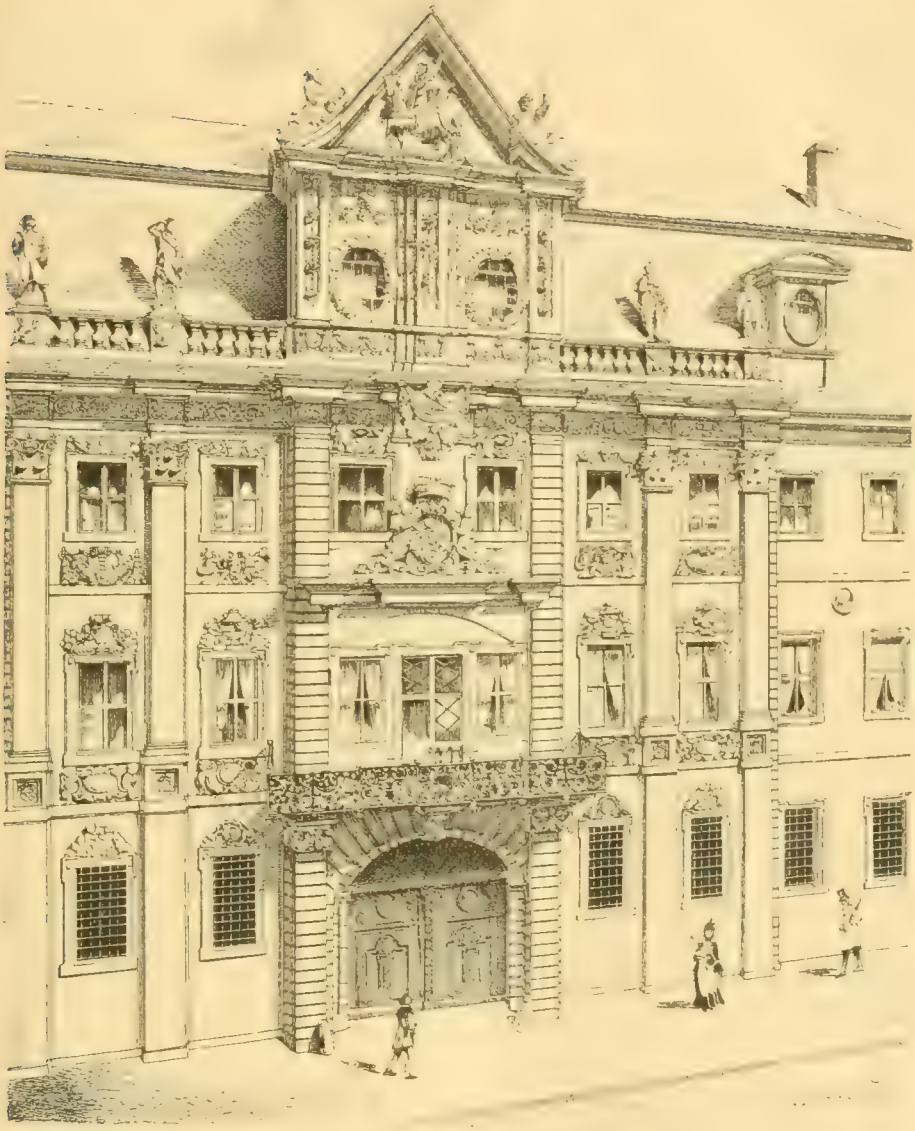


Fig. 1. Stockamt zu Erfurt.

in der packendsten Weise die Zeit, in welche die besten Geister die innere Verrohung der Gemüther durch ein umständliches und verschnörkeltes Formenwesen zu verhüllen und zurückzudämmen bemüht waren.

Auch die Schloßkirche (Fig. 14) zeigt den engſten Zuſammenhang Weiſſenfels. Hier iſt an den drei Seiten des rechtwinkligen Raumes eine breite Empore angeordnet und befindet ſich Sängerchor und Orgel zwiſchen dieſer an der vierten, einer Schmalſeite, in geſonderter Entwickelung. Der Altar ſteht in der Mitte derſelben, vor ihr die Kanzel und der von einer mit Statuen geſchmückten Baluſtrade eingefaßte Altarraum. Die Herrſchafts-Empore an der gegenüberliegenden Schmalſeite iſt mit beſonderem Aufwande ausgeſtattet. Die Ausſchmückung der Kirche mit ſtattlichen vor die Emporenpfeiler geſtellten Säulen in einer ungleich freieren und größeren Architektur, als an den ſonſtigen Bautheilen, gehört ſchwerlich deutſchen Händen an. Sie war aber bereits 1669 vollendet, da ſie damals dem Reiſenden Chappuzeau als Sehenswürdigkeit gezeigt wurde.[1])

Ob es noch Rudolfi, einer der Richter, oder wer es ſonſt geweſen ſei, der die uns hier beſchäftigenden Bauformen in Friedenſtein ſchuf, weiß ich nicht zu ſagen. Dagegen iſt der Name des Schöpfers des kunſtgeſchichtlich beachtenswerthen Schloſſes Friedrichswerth bei Gotha uns überliefert:[2]) *Jeremias Tüttleb.* Die Grundform dieſes Baues iſt wieder eine dreiflügelige. An den gegen den Hof zu gerichteten Seiten zieht ſich ein breiter Gang, an den äußeren die Zimmerflucht hin. In der Achſe durchſchneidet die ſtattliche zweiarmige Treppe den Bau. Dieſe giebt zu einem eigenartigen Mittelriſalit Veranlaſſung. Zu dem Vorraum führt ein breites Rundbogenthor, zu deſſen Seiten vor kräftigen Pfeilern Herkulesgeſtalten in Relief angebracht ſind. Das Gurtgeſims über dem ſonſt von Quadern an den Ecken eingefaßten Untergeſchoſſe verkröpft ſich auch über dem Schlußſteine und trägt hier, alſo in der Achſe des Baues, der Treppenbildung entſprechend, wie über den Pfeilern durch die beiden Obergeſchoſſe bis zum bedeutend wirkenden Hauptgeſims des Schloſſes reichende korinthiſche Pilaſter, deren Schaft im unteren Drittel aufſteigende Akanthusblätter zieren. In den Interkolumnien ſind je zwei Rundbogenfenſter angebracht, die durch Kranzgewinde verziert ſind. Ueber dem Mittelriſalit erhebt ſich noch ein viertes Geſchoß mit eigener Ordnung und einem ſchlichten Giebel. Ein hoher Thurm ſchließt das Ganze ab. An den Flügeln iſt der Bau ſehr einfach, ſind die Fenſtergewände ohne Profil, nur auf die Thüren und Kamine iſt reicherer und auf letztere zum Theil ſehr wirkungsvoller Schmuck verwendet. Die Decken im Hauptgeſchoß ſind kräftig ſtukkirt, meiſt in großen geometriſchen Linien abgetheilt, deren Strenge durch lebendig modellirte Figuren und Gewinde gemildert

[1]) Chappuzeau, L'Allmagne protestante, Genf 1671.

[2]) Gotha diplomatica, Frankf. a./M. 1717.

wird. In der Mitte befindet ſich meiſt ein Rundbild von einem dem Stukkator nicht gewachſenen Maler. Das Schlafzimmer mit einem von der Decke herabſchwebenden Genius, der in weiß und grün gehaltene, mit

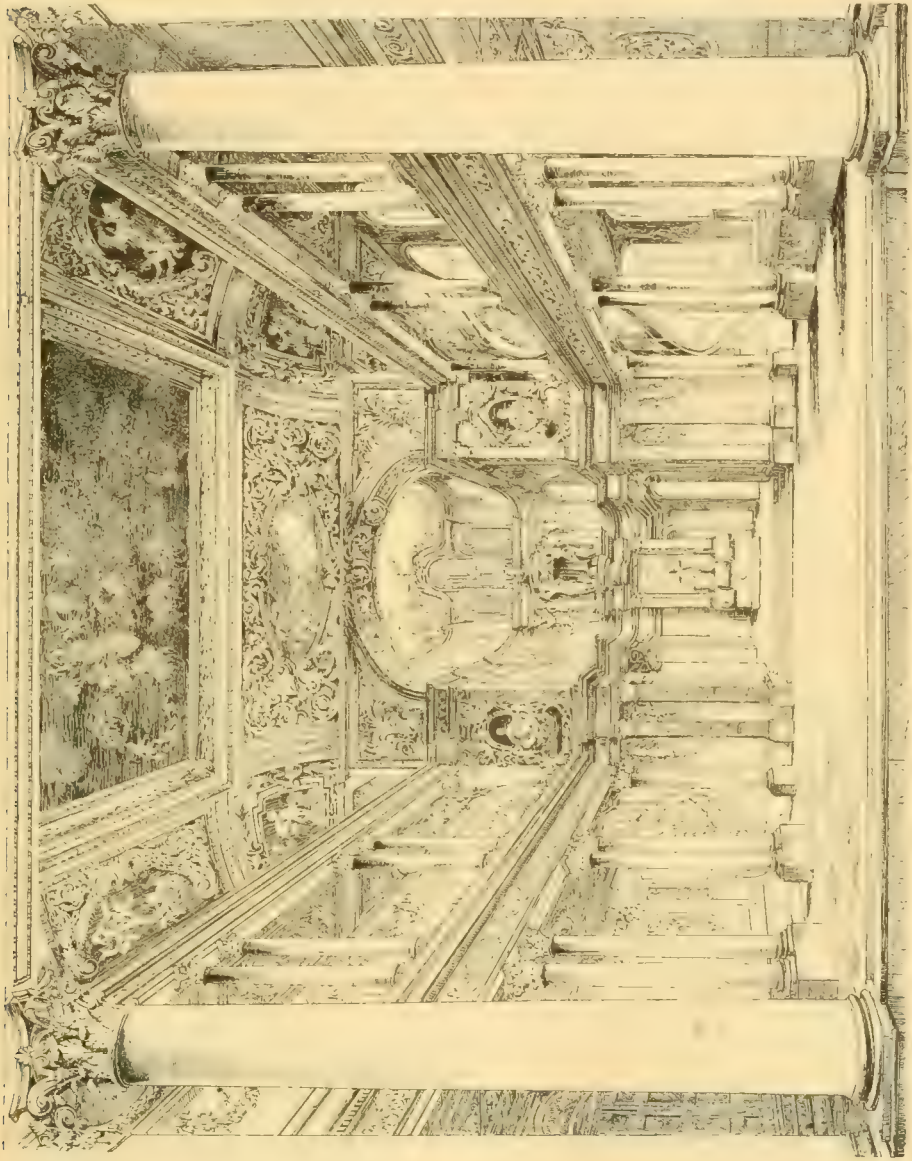


Fig. 19. Schloßkapelle zu Ludwigsburg.

Malereien auf Leinwand zwiſchen Stukkumrahmungen geſchmückte Eckſaal ſeien noch als hübſche Räume genannt. Den Hauptſaal konnte ich leider nicht beſuchen. Derſelbe befindet ſich im oberſten Geſchoſſe.

Die Behandlung der Stukkatur iſt dieſelbe wie in Gotha. Die Figuren haben etwas Geſchwollenes, Aufgedunſenes bei übertriebener Zierlichkeit. Das Ornamentale wird in ſeinem flotten Linienfluß beeinträchtigt durch gedrängte weichliche und rundliche Formen, denen die Spannkraft abgeht. Aus all' dieſem ſchauen italieniſche Vorbilder klar hervor.

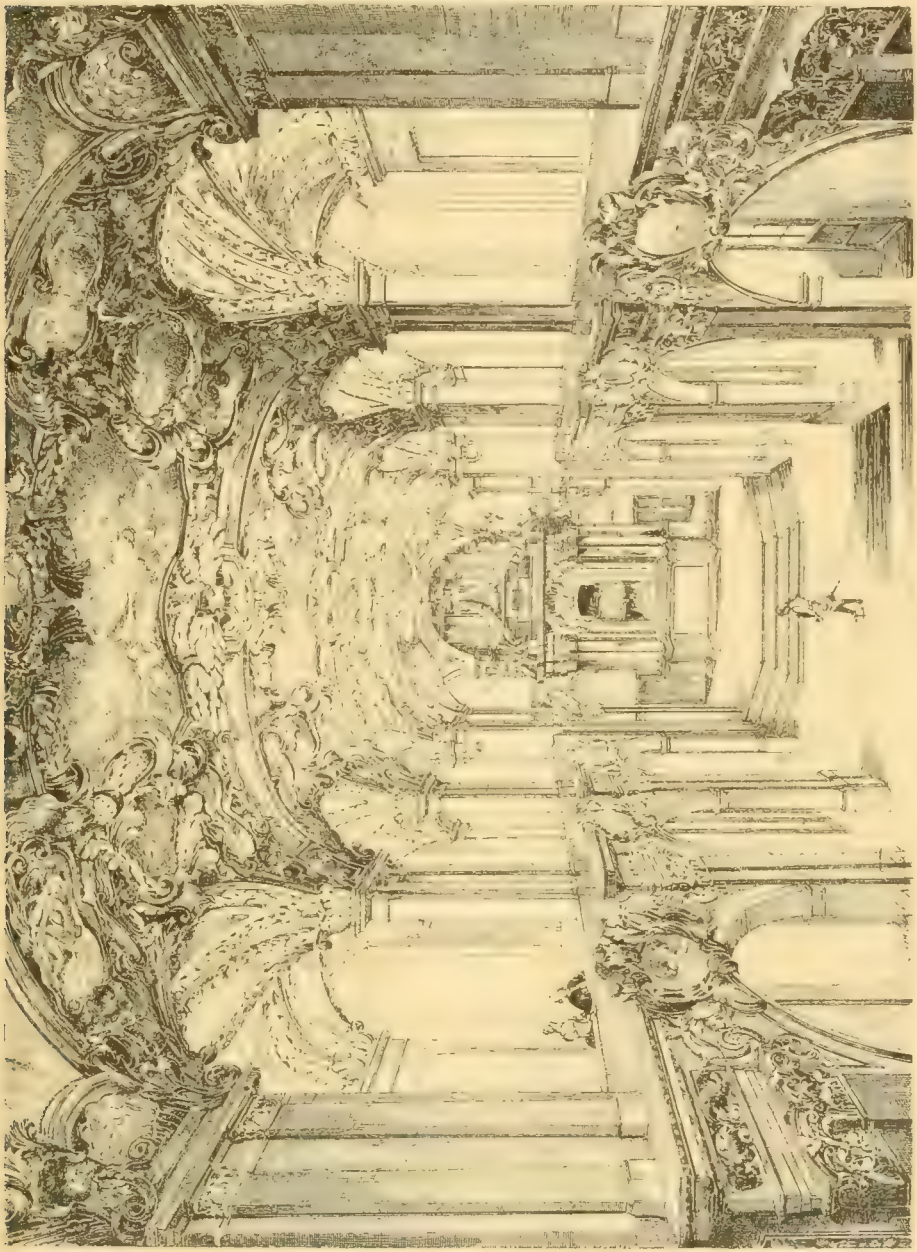
Ganz urſprünglich empfunden iſt aber die Gliederung des Ornamentes, ſoweit es das Werk des Steinmetzen iſt. Wohl ſind die Kapitäle wie aus dem Würfel gebildet, faſt frühchriſtlich unbeholfen. In den Figuren hat ſich der Künſtler mit Vorliebe der Darſtellung bewegter Geſtalten zugewendet, doch ſind ſie komiſch verzeichnet, kindlich aufgefaßt, aber ſichtlich in der Abſicht gemacht, durch die Kunſt zum Beſchauer zu ſprechen, das Werk eines ſchaffenden, ſtrebenden Geiſtes. Ueber dem Ganzen ſchwebt der Geiſt der Waldfriſche und jungen Wollens, der ſelbſt in ſeinen Mißgriffen durch milde Richter als erfreuliches Zeichen erwachender Kraft erkannt und gewürdigt werden muß. Dieſelben Eigenſchaften herrſchen im Geſamtaufbau, in der kräftigen Theilung der Außenanſicht durch Riſalite, in den ſtattlichen Verhältniſſen der Fenſter, in der entſchiedenen Ausbildung des Hauptgeſimſes. Wie unſicher aber Tütleb ſich bei ſeiner Bauthätigkeit ſelbſt fühlte, beweist eine Inſchrift beim Eingange, in welcher er ſich vor dem Spott der Beſchauer zu vertheidigen ſucht.

Auch in Erfurt findet ſich ein Gebäude, welches derſelben Gruppe angehört, das Steueramt am Anger (Fig. 18). Der Mittelbau desſelben mit kräftig ruſticirten Pfeilern, breitem Korbbogenthor, mit dem willkürlich behandelten Ornament an den Fenſtern wird von einem Dachausbau bekrönt, welcher, wie in Friedrichswerth, durch drei Pilaſter und zwei Fenſter getheilt und durch einen faſt in der Form eines gleichſeitigen Dreiecks gehaltenen Giebel abgeſchloſſen wird. Die ſtattliche dreigeſchoſſige Façade iſt trotz des unruhigen Schmucks und der rohen Profilirung nicht ohne Wirkung. *Kaspar Vogel*, der Erfurter Landbaumeiſter, dürfte das Werk geſchaffen haben.

Die Schlöſſer in Jena, Zeitz und Heldrungen, Bauten des *Moritz Richter*, kenne ich leider nicht. Das erſte ſoll ganz formlos ſein. Im Jahr 1687 wurde noch an demſelben gebaut. Das jetzige landwirthſchaftliche Inſtitut zu Jena (1664) iſt auch Richter's Werk.[1]) Das Zeitzer Schloß, die Moritzburg, erbauten ſich die Herzöge von Sachſen-Zeitz, welche ſeit 1653 hier ihren Sitz hatten. 1662 wurden die Flügel des alten Schloſſes zur Herſtellung des neuen abgebrochen.

[1]) Nachrichten verdanke ich Herrn Baurath Stahr in Weimar und Herrn Hoffe in Jena, ſowie Herrn Prof. Dr. P. Lehrfeldt in Berlin.

Wie dies aber geſtaltet iſt, berichtet ſelbſt das neueſte Werk über die



Baudenkmale der Provinz Sachſen nichts, in dem leider auch die Bedeutung des Weiſſenfelſer Schloſſes völlig überſehen wurde.

So wenig dieſe von Richter erbauten oder beeinflußten Werke vor einer ſtrengen Kritik zu beſtehen vermögen, ſo beweiſen ſie doch, daß ihre Meiſter nicht umſonſt die Ehren genoſſen, welche der Berliner Kunſtgelehrte *Marperger* ihnen zuerkannte. Keines iſt eigentlich ſchön, gewiß ſind die Unbeholfenheiten und der mit denſelben in oft erheiterndem Widerſpruch ſtehende Drang nach vollklingender Bethätigung der Gedanken ſelbſt dem flüchtigen Blick alsbald auffällig. Es iſt aber doch eine Herzenserquickung, zu ſehen, wie in den ſtillen, kleinen Hauptſtädten des ſo furchtbar vom Kriege heimgeſuchten Thüringerlandes eigenartige Begabung ſich in großen Werken geltend zu machen, wie ſie ſich in ihrem Deutſchthum trotz mancher Beeinfluſſung rein und in ihrem Weſen ernſt und anſtrebend zu erhalten wußte. Denn die architektoniſchen Theile des Baues ſchufen die Baumeiſter ganz aus den künſtleriſchen Erinnerungen heraus, welche den Krieg überdauert hatten, aus den ihnen vor Augen ſtehenden älteren Beiſpielen, ohne weſentliche Beeinfluſſung von außen: Sowohl in der Grundrißanlage ihrer Schlöſſer, die beiſpielsweiſe in dem ſächſiſchen Ritterſitz Kannawarf bei Eckartsberga (1564) ſchon genau ebenſo gedacht erſcheint, wie auch in der einfachen Stockwerkgliederung, welche die Renaiſſance den deutſchen Künſtlern gelehrt hatte; als auch hinſichtlich des Kirchenbaues, welcher jene vom Torgauer Schloßkapellenbau ausgehenden, ſpäter ſich mit niederländiſch-hugenottiſchen Einflüſſen miſchenden Beſtrebungen auf Durchbildung der proteſtantiſchen Kirche wieder aufnahm.

Es iſt daher kein Wunder, daß ſich an die thüringiſchen Meiſter, als die erſten Vertreter des deutſchen Barockſtiles, eine Schule anſchloß, umſomehr, als Moritz Richter in ſeiner Familie ſelbſt Nachfolger erwuchſen.

Als ein ſolcher, ſogar hinſichtlich der Aemter im Dienſte der ſächſiſchen Höfe, erſcheint ſein Sohn *Johann Moritz Richter* († 1705), welcher die angefangenen Bauten vollendete. Von hier wendete ſich derſelbe nach Bayreuth, baute „die Vorlage zur Treppe am Bayreuthiſchen Schloß“ [1]) und ferner die Schloßkapelle zu Eiſenberg im Altenburgiſchen (1680—1692) (Fig. 19), einem Städtchen, welches durch die 1675 erfolgte Abtrennung der nur für die Lebensdauer des fünften Sohnes Herzogs Ernſt des Frommen, Chriſtian († 1707), beſtehende Linie Sachſen-Eiſenberg etwas Bedeutung erhielt. In den Chroniken des Städtchens wird der Bau einem italieniſchen Künſtler zugeſchrieben, vielleicht in Verwechslung mit dem Stukkator, welcher Decke und Simſe in „anziehenden und ſinnreichen Formen“ ſchmückte.

[1]) Nach Marperger; ich wage nicht zu entſcheiden, was hiermit gemeint iſt.

Die Kirche nähert ſich der Form jener von Torgau, nur iſt die architektoniſche Behandlung freier, iſt der Schmuck prunkender und ſchwulſtiger geworden. Aber es iſt der Anlage eine maleriſche Wirkung bei manchen kindlichen Formenbildungen nicht abzuſprechen.

Weiter iſt Johann Moritz Richter, der Architekt des für die Aufnahme der Hugenotten beſtimmten Theiles von Erlangen, welcher Neu-Erlangen, oder nach ſeinem Schöpfer, dem Markgrafen Chriſtian Ernſt von Bayreuth, Chriſtian-Erlangen genannt wurde.

Dem zweiten Sohne des Moritz Richter, *Chriſtian Richter*, fiel, wie es ſcheint, die weſtliche Hälfte Thüringens als Arbeitsgebiet zu. Man findet ihn überall dort, wo die Sproſſen des Herzogs Ernſt des Frommen ſich anſäſſig machten. In Römhild baute er, neben kleinen Luſthäuſern und Grotten, für den vierten Sohn des Herzogs, Heinrich († 1710), an das alte Schloſs Glücksburg 1670 einen Flügel mit der Kirche 1681, ſowie die Gottesackerkirche 1708. Das noch ganz im Geiſte der Renaiſſance gehaltene Brunnenhaus 1697—1701 zu Glücksburg, eine achteckige, mit Fontänen, Grotten u. ſ. w. geſchmückte und von künſtlichem Gartenwerk umgebene Anlage kündet die Formen des Dresdener Zwingers in unſicherem Geſtaltungsdrange an. Schon 1735 war dieſelbe nicht mehr erhalten.[1] Chriſtian Richters Werk dürfte auch die Schloſskapelle zu Koburg 1690—1693 (Fig. 20) ſein, welche ſich in den Formen völlig den Richter'ſchen Bauten anſchlieſst. Das Schloſs zu Hildburghauſen mit ſeiner Schloſskirche, das aus einer alten Abtei entſtandene Schloſs Saalfeld 1770 gehören gleichfalls hierher. Leider fehlt mir die genauere Kenntniſs Thüringens.

Von *Johann Adolf Richter* († 1708), dem Sohne Johann Moritz', ſtammt der Umbau der Jacobskirche zu Weimar (1712), während deſſen Bruder *Richter* 1755 die Stadtkirche daſelbſt in einfachen Formen errichtete.

Ein durchaus ſelbſtändiger und bisher ebenfalls viel zu wenig beachteter Künſtler dieſer Frühbarockzeit iſt der braunſchweiger Meiſter *Hermann Korb* (geboren zu Nieſe im Lippe'ſchen 1655, † zu Braunſchweig 1735,[2] urſprünglich, wie ſo viele ſeiner Berufsgenoſſen, ein Tiſchler und fürſtlicher Bedienter, der aber durch fleiſsiges Lernen auf verſchiedenen Reiſen in Begleitung des für die Entwicklung des Geiſtes-

[1] Kürtzliche Beſchreibung des Luſtorthes zu Glücksburg in Römhild, 1697.

[2] A. W. Daſſel, Erneuertes Gedächtniß der Ritter-Akademie, Braunſchweig 1754. Ph. Chr. Ribbentrop, Beſchreibung des Luſtſchloſſes Salzdahlum, Braunſchweig 1789. R. Brandes, Salzdahlum und ſeine Ueberreſte, Wolffenbüttel 1880. Die Kenntniß der Literatur und den Einblick in die Pläne braunſchweiger Bauten verdanke ich Herrn Landbaumeiſter Pfeifer in Braunſchweig.

lebens in Deutſchland ſo bedeutungsvollen Herzogs Anton Ulrich von Braunſchweig-Lüneburg-Wolfenbüttel (1685—1714), namentlich in Frankreich und Italien ſich fortbildete. Allerdings konnte der vielbeſchäftigte Architekt nicht einmal zeichnen, und ſo erklären ſich die höhniſchen Bemerkungen des Theoretikers Sturm über das geringe Wiſſen der Baupraktiker Deutſchlands, unter welchen die Kunſt, einen Querſchnitt zu entwerfen, ſelten ſei. Korb entwarf ſeine Pläne mit Kreide auf dem Tiſche oder mit dem Stock in den Sand und ließ die angedeuteten Ideen durch Lehrlinge durchbilden. „Ein nicht recht eingenommener Gedanke, ein verfehlter Strich habe," ſo erzählt einer dieſer, „ihm oft ſeitens des darüber aufgebrachten Baumeiſters ſchmerzhafte Empfindungen verurſacht." Doch rühmen auch Neuere ihn mit Recht als einen der beſten Architekten ſeiner Zeit.

Das für ihn maßgebende Werk iſt die Garniſonskirche zu Wolfenbüttel (1705), in welcher er ſeinerſeits die Frage des proteſtantiſchen Kirchengrundriſſes zu löſen ſuchte. Der rechtwinklige Bau hat nur am Chor eine ſchwache ſegmentartige Ausbauchung, ſo daß der Grundriß abermals an die erzgebirgiſchen Kirchen der letzten gothiſchen Epoche erinnert. Acht korinthiſche Säulen, in einem Oval in den Raum geſtellt, bilden das Mittelſchiff, welches von doppeltem Emporenbau eingefaßt wird. Altar und Kanzel ſind verbunden, ſo daß letztere an Stelle des Altarbildes tritt. Die Treppen liegen in den Winkeln des Rechteckes. Die Façade iſt durch ſechs korinthiſche Pilaſter gegliedert, zwiſchen welchen kleine quadratiſche und darüber ſchlanke Rundbogenfenſter die innere Theilung des Baues andeuten. Zwei unſchöne und nicht vollendete Thürme flankiren ſie, während über dem verkröpften Geſims ein hoher, aber in ſeiner architektoniſchen Bildung unfreier Giebel das mächtige Satteldach verdeckt. Das Detail iſt nüchtern und trocken, der Gedanke des proteſtantiſchen Gottesdienſtes in der Geſamtanlage jedoch verſtändnißvoll ausgedrückt.

Aber auch im Schloßbau waren die thüringiſchen Herzöge nicht die einzigen, welche der Architektur ihre Theilnahme zuwendeten. Am Hofe von Braunſchweig fand dieſelbe eine kaum minder reichliche Pflege, ſeit Herzog Auguſt II. von Braunſchweig-Wolfenbüttel (1630 bis 1666) die Schäden des Krieges zu heilen beſtrebt war. Ein erhöhtes geiſtiges Leben zog jedoch erſt unter deſſen Söhnen, von welchen Anton Ulrich bekanntlich im Kreiſe der Romandichter jener Zeit glänzte.

Der Ausdruck des Kunſtbedürfniſſes dieſes Fürſten bildet das Schloß Salzdahlum bei Braunſchweig (Fig. 21). Herzog Anton Ulrich ließ bei ſeiner weitgehenden Vorliebe für Ludwig XIV. den Meiſter in Begleitung des geſchickten Theatermalers *Tobias Querfurt* nach Frank-

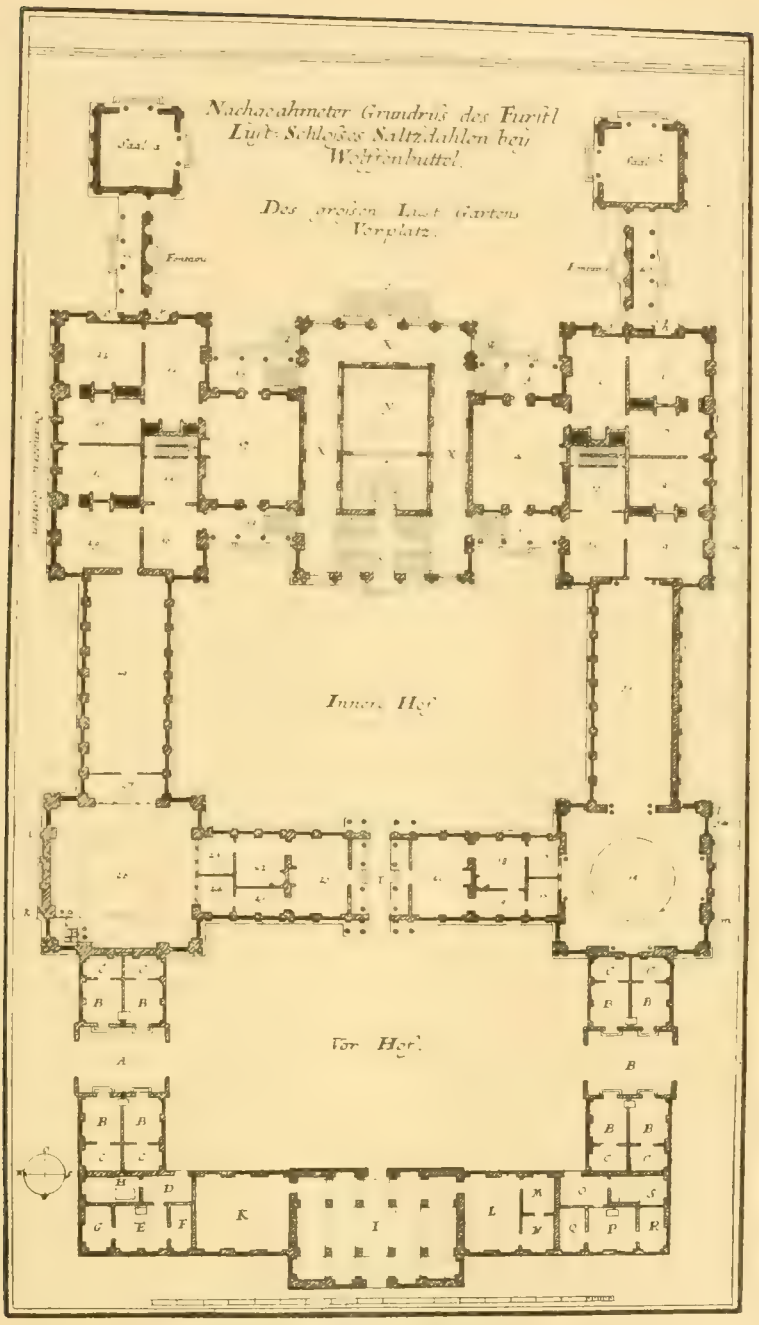


Fig. 21. Schloss Salzdahlum. Grundriss, nach J. Storm.

reich reiſen, um Aufnahmen von Marly als Grundlagen für den Neubau fertigen zu laſſen. Freilich ſcheint Clagny und in gewiſſem Sinne Verſailles den Künſtler mehr angezogen zu haben. Auswärtige Arbeitskräfte, namentlich Italiener, darunter der Baumeiſter *Giuseppe Arighini*, wurden zum Bau herbeigezogen, ſo daß der nur im Fachwerk ausgeführte Bau 1688 begonnen und 1697 fertig geſtellt werden konnte. Leider fiel das Schloß, nachdem es Napoleon I. ſeiner beſten Kunſtſchätze beraubt hatte, als ein Opfer der Barbarei. Denn die Stadt Braunſchweig, der es König Jerome 1811 geſchenkt hatte, ließ es zum Abbruch verſteigern. Heute ſtehen nur noch wenige Reſte der Nebengebäude. Die Anlage war eine ſehr ausgedehnte. Vor dem durch drei dreiſtöckige kräftige Riſalite getheilten und durch zweiſtöckige Rücklagen verbundenen Hauptbau führten einſtöckige Galerien zu quadratiſchen Eckbauten, welche ein zweites, mit einwärts geſchweifter Haube gedecktes Stockwerk trugen. An der ſüdlichen Hofſeite verband dieſe ein niederer Trakt, deſſen Mittelbau eine zierliche Kuppel überdeckte. Seitlich dagegen dehnten ſich gegen Oſt und Weſt die „große Galerie“ und die „große Orangerie“ in anſehnlicher Längenentwicklung aus. Künſtleriſch bemerkenswerth waren nur die Baulichkeit um den Ehrenhof, das Mittelriſalit des Hauptbaues mit ſeiner die beiden unteren Stockwerke zuſammenfaſſenden korinthiſchen Pilaſterſtellung und der noch ganz im Geiſte der deutſchen Renaiſſance entworfenen figurengeſchmückten Giebelentwicklung. Es fehlte im Schloſſe nicht ein Theater, deſſen Logen zwiſchen korinthiſchen Säulen mit vergoldeten Kapitälen angebracht und von Feſtons umgeben waren. Es bildete den Schauplatz jener Schäferſpiele und früheſten Verdeutſchungen Molière's, welche Herzog Anton Ulrich ſo außerordentlich liebte und in welchen er ſelbſt dichteriſch ſich thätig zeigte.

Beſonders merkenswerth war die quadratiſche Schloßkapelle (Fig. 20), welche wieder die Einhaltung der auch für Richter maßgebenden Grundſätze zeigt. Denn dadurch, daß Altar und Kanzel in eine Ecke, die Betſtuben und die Fürſtenempore jedoch an die gegenüberliegenden Seiten verlegt worden waren, trat der Charakter des Predigtſaales klar und deutlich hervor. Die reiche Ausſtattung der Kapelle kennen wir nur noch aus gleichzeitigen Schilderungen.

Eine dem Schloß Salzdahlum verwandte Anlage ſchuf Korb in dem Ritterſitze Hundisburg, während er in Braunſchweig an zahlreichen Privatbauten ſich thätig erweiſt, ſo am vormaligen Henneberg'ſchen Haus, Gördelingerſtr. 44, am ſchönen, vormals Voigt-Rhetz'ſchen Haus, Breiteſtraße 9, und dem palaſtartigen Amtsgerichtsgebäude, Auguſtſtr. 6.

Aber auch auf ein älteres Werk muſs hingewieſen werden, welches bei benachbarter Lage ſehr viel Verwandtes mit Salzdahlum hat, auf das Schloß zu Osnabrück (1662—1675, 1724 und 1766 erneuert). Dasſelbe lehrt, wie ſich ein geiſtig dem Korb naheſtehender älterer Architekt, der aber Frankreich nicht geſehen hatte, die Ausbildung eines Fürſtenſitzes dachte. Auch hier iſt der Hauptbau aus drei Flügeln gebildet, die einen länglich viereckigen Hof umfaſſen. Doch findet ſich auch an der offenen Seite ein Bautheil, welcher mit den Flügeln durch Verbindungsgänge zuſammenhängt. Die Façaden ſind überaus merkwürdig: das Hauptthor iſt noch ganz im Sinne der Renaiſſance, als eine vor breite Pfeiler vorgekröpfte joniſche Ordnung und Rundbogenthor gebildet. Ueber den aufgerollten Anſätzen der Giebel ſtehen Löwen, in der Mitte verdrängt eine breite Inſchrifttafel das Gebälk und ſchließt der Aufbau mit einem mächtigen Wappen ab. Die Maſſen des Baues ſind durch breite, wagrechte Bänder und Ortſteine an den Ecken gegliedert. Höchſt eigenartig ſind die ſchweren Fenſterverdachungen, in welchen ſich das kräftigſte Barockbewußtſein mit einer dieſem eigentlich völlig entgegengeſetzten Unbeholfenheit im Profil und einer Unklarheit in der Bedeutung der Schmuckglieder zu ſonderbaren Gebilden miſcht. Ebenſo iſt die Maſſenvertheilung an dem Hauptbau noch eine faſt ganz zufällige. Die Einrichtung desſelben, namentlich das hübſche, von Säulen umgebene Vorhaus mitſamt der ſtattlichen doppelarmigen Treppe, gehört den Umbauten des 18. Jahrhunderts an.

Das Schloß in Osnabrück vollendeten Ernſt Auguſt, Herzog von Braunſchweig-Lüneburg 1641—1698, ſeit 1692 Kurfürſt von Hannover, und ſein Sohn Ernſt Auguſt, der proteſtantiſche Fürſtbiſchof von Osnabrück (1715—1728). Denn im weſtphäliſchen Frieden war feſtgeſetzt worden, daſs abwechſelnd ein katholiſcher und ein braunſchweigiſch-proteſtantiſcher Biſchof in dem alten Stifte herrſchen ſolle. Der Onkel des letzteren war der treffliche Herzog Georg Wilhelm, welcher, als Herr von Lüneburg und Grubenhagen, 40 Jahre lang in Frieden und Wohlſtand zu Celle Hof hielt († 1705). Die Umbauten am dortigen Schloß (1670), welche ſich auf drei Flügel und auf die große Haupttreppe beziehen, ſind von einer zwar noch vielfach unbeholfenen, doch nach Feinheit und Ausdruck ſtrebenden Behandlung. In den Stukkirungen der Decken und Kamine, der Wandungen der nach franzöſiſchem Vorbild eingerichteten Badzimmer zeigen ſich unverkennbar antike Anklänge bei einer völlig den thüringiſchen Schlöſſern entſprechenden derb-flotten Stukkirung. Auch die zweiarmige, den Schloſsbau theilende Treppe und die zweitheiligen zierlich ausgebildeten Thore ſind Werke in den thüringiſchen Architekturen verwandten Formen. Derſelbe Künſtler,

wie am Schloſs, war an der Stadtkirche thätig, deren dreiſchiffiges Langhaus durch mächtige achtſeitige Pfeiler getheilt und von einer flachen Wölbung überdeckt wird. Im Chor tritt die alte gothiſche Anlage noch zu Tage. Wände und Decken ſind reich ſtukkirt. Bemerkenswerth ſind die an venetianiſche Vorbilder erinnernden großen Grabdenkmale. Das Schloſs zu Lüneburg (1695—1698) dagegen iſt ein recht langweiliges und ausdrucksloſes Bauwerk. Das Osnabrückiſche Schloſs Iburg ſei noch als ein mit Wandſtreifen ſchlicht gegliederter Bau jener Zeit genannt.

Die urſprüngliche Begabung Korb's zeigt ſich ferner an der ihm mit Sicherheit zuzuſchreibenden Bibliothek zu Wolfenbüttel (1700—1710)[1], des Baues, der ſchon um ſeines einſtigen Inſaſſen, um Leſſing's willen, jedem Deutſchen Achtung gebietet: Ein dreiſtöckiges, oblonges Haus mit einem die Treppe bergenden Vorbau in den einfachſten architektoniſchen Gliederungen. Das Erdgeſchoſs des letzteren beleben neben dem rundbogig geſchloſſenen Thor zwei etwas unförmige Niſchen mit einer maſſiven toskaniſchen Doppelpilaſterſtellung. Ortſteine befinden ſich an den Ecken, ſonſt treten nur derbſchlichte Fenſtergewände hervor. Ueber dem Erdgeſchoſs jedoch erhebt ſich ein mittlerer ovaler Saal, welcher im erſten Stocke zwölf toskaniſche, im zweiten joniſche ſtämmige Pfeiler und in ferneren Ovalumgängen einſchlieſsen. Als dritter Stock ſteigt die mit korinthiſchen Pilaſtern und darüber mit gekuppelten Rundbogenfenſtern zwiſchen toskaniſchen Pilaſtern gegliederte Trommel bis zur flachen Decke zu einer Höhe von 12,8 Meter über dem Saalfuſsboden auf. Eine flache Kuppel bekrönt das durchaus eigenartige Gebäude. Nur die Treppe, die Façade und die Pfeiler ſind in Stein, ſonſt iſt auch hier überall der billigere Putzbau über Fachwerk angewendet. Hier, wie bei der Garniſonskirche, ſcheinen engliſche Bauwerke vorbildlich geweſen zu ſein.

Auch das Schloſs zu Wolfenbüttel erfuhr durch Korb einen Umbau (1715—1717), namentlich iſt die Façade ſein Werk. Der künſtleriſche Gehalt derſelben iſt allerdings nicht bedeutend. Nur allzuklar erkennt man die Aermlichkeit des Materials. Denn über dem Umbau, welcher dem umgebenden Graben vorgewölbt wurde, erheben ſich drei Geſchoſſe, deren unteres aus gequaderten, und oberes aus mit Halbſäulen verblendeten, ſehr ſchmalen Pfeilern unter je einem glatt durchlaufenden Geſimſe in verputztem Fachwerkbau gebildet iſt. Die eng aneinanderſtehenden Fenſter geben der Façade etwas Treibhausartiges, Unſicheres und Nüchternes, welches übel ſich von der ſchönen Formen-

[1]) Inzwiſchen, wie ich höre, leider niedergeriſſen.

fülle älterer Riegelwerkfaçaden abhebt. Nur die mit Statuen geſchmückte Zugangsbrücke und das Hauptthor mit ſeiner doppelten toskaniſchen Pilafterſtellung und ſtattlichem bekrönenden Wappen entfalten ſich zu reicher Durchbildung.

An zahlreichen braunſchweigiſchen Bauwerken jener Zeit ſieht man, daſs Korb's Thätigkeit nicht ohne Einfluſs blieb. Hierher iſt z. B. das unter den Herzogen Anton Ulrich und Ludwig Rudolf (1731—1735) vom Oberſten *Möhring* erbaute Zeughaus zu rechnen, welches aus dem Umbau des Paulinerkloſters hervorging. Indem an Stelle des Chores ein zweiſtöckiger, unten gequaderter, darüber durch drei toskaniſche Pilaſter gegliederter Vorbau mit hohem, wappengeſchmücktem Giebel geſetzt, die beiden ſeitlichen Flügel mit Eckpavillons abgeſchloſſen wurden, erhielt die alte gothiſche Kirche ein moderneres Mäntelchen angehängt, das aber durch die derbe Umrißlinie der die Ecken bekrönenden Hauben und die Trophäen auf dem Giebel dem Ganzen eine gefällige Wirkung verlieh. Verwandten Aufbau zeigt die fürſtliche Kammer 1764, welche unter Herzog Karl (1735—1780 durch *Ernſt Wilhelm Horn* errichtet wurde, ein Bau, der durch ruhigen Ernſt und ächten Barock-Charakter in ſo ſpäter Zeit auffällt. Aehnlich iſt das zweiſtöckige Neuſtadt-Rathhaus, deſſen kräftig über das Hauptgeſims hervorgehobenes Mittelriſalit, von joniſchen Pilaſtern gegliedert und mit einer Attika abgeſchloſſen iſt.

Unter den Architekten dieſer früheren Auffaſſung der Barock-Architektur ſpielt *Leonhard Chriſtoph Sturm* geb. zu Altdorf b. Nürnberg um 1660, † zu Blankenburg 1720 weitaus die hervorragendſte Rolle. Er iſt der wiſſenſchaftliche Vertreter der norddeutſch-proteſtantiſchen Hochrenaiſſance vor ihrer Befreiung aus ſpießbürgerlicher Befangenheit durch Schlüter, deſſen erbittertſter Gegner er zugleich geweſen iſt.

Sturm war von Haus aus Mathematiker und als Lehrer dieſes Faches an der Akademie zu Wolfenbüttel und ſeit 1700 an der Univerſität zu Frankfurt a. O. auf eine theoretiſche Thätigkeit hingewieſen. Nicht in ſeinen Bauten, welche er in ſeinen ſpäteren Jahren ausführte, als er ſeit 1711 Oberbaudirektor zuerſt des mecklenburgiſch-ſchwerin'ſchen, ſpäter des braunſchweigiſchen Hofes geworden war, ſondern durch ſeine ſchriftſtelleriſchen Arbeiten wirkte er auf ſein Fach ein. Zwar klammert er ſich, dem Geiſte der Zeit gemäſs, unbedingt an eine Autorität, welche er in ſeinem Lehrer *Nikolaus Goldmann* geb. zu Breslau 1623, † 1665) gefunden zu haben glaubte. Dieſem ſtreut er in überſchwenglicher

Weiſe Weihrauch. Aber der Zweck dieſes ſeines Thuns iſt ein ziemlich durchſichtiger. Indem er ſeinen Lehrer pries, lobte er ſeine eigene Methode. Denn Goldmann ſelbſt hat wohl nie etwas gebaut. Seinen Ruhm begründet Sturm vielmehr wieder durch Druckwerke, durch ſeine auf Reiſen erworbene Kenntniß fremder Länder und durch den Umſtand, daß es ihm vergönnt war, zu Leyden die Baukunſt zu lehren, ja, daß er ſogar nach Venedig berufen wurde, da er „guten Theiles Vitruvii Fata erfahren“ habe. Von ſeinen Werken aber iſt die Ausgabe von *Vilalpanda's*, des Spaniers, Beſchreibung der Tempel Salomoni's nicht erſchienen. Wir beſitzen demnach nur ſein „Kriegsbaubuch“ von 1643, ein Werk über den Gebrauch des Proportionszirkels, eines „de Stylometris oder von dem Gebrauch der Bau-Stube nach den 5 Säulen“ 1661, ſowie die erſt von Sturm herausgegebene „Vollſtändige Anweiſung zu der Civil-Baukunſt“ 1696.

Die Vorzüge, welche Sturm Goldmann's Lehre nachrühmt, ſind meiſt formaler Natur. Zwar preiſt er ihn auch um ſeiner hiſtoriſchen Verdienſte, weil er, dem Vilalpanda folgend, über Vitruv hinaus die Wurzel der Architektur am Salomoniſchen Tempel entdeckt und ſo den „rechten Urquell heiliger Baukunſt“ gefunden habe, welche durch die Korinther erſt nach Griechenland übergeleitet und durch Vitruv mit den „Strömen der altrömiſchen Weisheit“ vereint worden ſei. Daher wagt es auch Goldmann, Vitruv einen „unvollkommenen Lehrer“ zu nennen und ſtellt ſein Schüler ſeine Ordnungen an „Leichtigkeit“ jenen des Vignola, an „Anſehen“ jenen des Palladio und an „genauer Ausmeſſung ſamt der ſchönen Austheilung“ jenen des Scamozzi gleich.

In Wirklichkeit wird es aber uns Modernen, die wir weniger Sinn für die Spitzfindigkeiten jener Verhältnißlehre beſitzen, ſchwer, zu erkennen, worin eigentlich der vermeintliche Vorzug Goldmann's beſtehe. Seine Triumphe in dieſem Gebiete können daher auch nicht unſere Theilnahme erwecken. Er blieb auch wirklich ohne Einfluß auf die Folgezeit. Nur durch ſeinen Schüler kam er zu Bedeutung. Sturm's Verdienſt iſt es, ſeine Veröffentlichungen fortgeſetzt und die Theorien derſelben in die Praxis übergeführt zu haben und ſomit Lehrer ſeiner Fachgenoſſen geworden zu ſein.

Die Bau-Aeſthetik Sturm's lehnt ſich eng an die aus Vitruv entlehnten Grundzüge der Franzoſen und Niederländer. Nach ihm erfordert „die Angebung jedes rechtſchaffenen Gebäudes, daß es erſtlich ſtark und langwierig bereitet werde, gleichſam als wenn es immerfort wehren ſollte; zum andern, daß in allen der Bequemlichkeit Platz gegönnt werde; zum dritten, daß das Gebäude zierlich und artlich mit einem majeſtätiſchen Anſehen vollführt werde.“ Sturm iſt bemüht, ein-

fache Regeln für jeden Fall zu erfinden, um dieſe Grundſätze zu erfüllen. Es ſeien hier die wichtigſten unter den ihm eigenthümlichen erwähnt. „Die Ausſprüche, welche die Stärke und Feſtigkeit angehen," bringen nur rein praktiſche Anweiſungen; unter denjenigen, welche „auf die Bequemlichkeit ihr Abſehen haben", finden wir einige gegen die deutſche Unerfahrenheit im Grundriſsentwerfen ſich wendende Sätze. „Es ſollen alle Zimmer miteinander gute Communikation haben, alſo, daſs man in keinem Gemach gleichſam gefangen ſei, wenn einer vor die Thüre kommt, von dem wir nicht wollen geſehen oder geſprochen ſein, alle Wände ſollen ſich nicht kreuzweis miteinander ſchneiden, ſondern es ſollen die Wände alle oder guten Theils verſchränkt ſein." Man vergleiche dieſe Forderung mit *Schlüter's* Schloſsplan und *Decker's* Idealentwurf, mit der Profan-Architektur der ſüddeutſchen Kloſterbaumeiſter, um zu ſehen, daſs ſie einen Fortſchritt in der Grundriſsentfaltung bedeutet. Unter Zierlichkeit endlich verſteht er „die Auszierung, dadurch ein Gebäude alſo bereitet wird, daſs es den anſehenden Augen, vornehmlich dem Auge des Gemüths, wohlgefällt, nämlich alle tief ausgeſonnene Erfindungen und das Spiel der Proportionen oder Verhältniſſe, welche das Gemüth gleichſam beſtürzen und verurſachen, daſs man ſich darüber wundern muſs." Die Kunſt ſoll der Natur folgen, ſie aber in beſſere Ordnung bringen und dadurch „überſteigen". Wie aber nun die Natur in der Baukunſt ſich zeige, davon weiſs Sturm nichts zu berichten. Alsbald giebt er auch hier an Stelle einer Schluſsfolgerung aus dieſen Vorderſätzen eine groſse Anzahl rein praktiſcher Regeln, deren Entſtehung meiſt auf den plattſten Erſcheinungen der Bauerfahrung begründet iſt.

Der Grund aller architektoniſchen Schönheit iſt auch ihm die Ordnung und in der Feſtſtellung dieſer ſieht er auch die Höhe ſeiner kunſtwiſſenſchaftlichen Leiſtung. Namentlich rühmt er ſich, die doriſche Ordnung zuerſt völlig ergründet zu haben und ſcheut ſich nicht, an der Hand dieſer ſeiner Feſtſetzungen jeden doriſche Säulen oder Pilaſter verwendenden Bau wie vor einem feſten Geſetzbuch der Kritik abzuurtheilen, ja er legt den Hauptwert auf die formenrichtige Durchbildung des Details. Bei einer ſehr ſcharfen Kritik des Hotel des Invalides in Paris ſchreibt er am Schluſs eines lebhaften Angriffes gegen die Bildung der Säulenſtellungen: „Wollte man gleich ſagen, man müſſe ſolche Kleinigkeiten einem Baumeiſter nicht aufmutzen, der ein herrlich Gebäude aufgeführet hat, wie man einem Poeten es gerne zu gut hält, wenn er eine Licentiam poeticam gebrauchet, ſo gebe ich zur Antwort, daſs es mit einem ſolchen Fehler eine ganz andere Beſchaffenheit hat. Dieſer rühret nicht von einer Unwiſſenheit oder Ungeſchicklich-

keit her, ſondern von der Unmöglichkeit, Worte zur Ausdrückung eines ſchönen Gedankens zu finden; hingegen in jenem Falle hätte der Baumeiſter ſeine Dispoſition völlig behalten können, wenn er nur Calculum architectonicum beſſer verſtanden hätte.“ Dieſes aber, die fette, unbeirrte Folge der architektoniſchen Regel ſteht ihm am Höchſten, er ſchmäht die „Teutſchen Architekten, welche ſich mit ihrer Unwiſſenheit groß machen und baumeiſteriſche Subtilitäten (wie ſeine Regeln von der Austheilung der Dreiſchlitze und Metopen) en bagatelle und pedanterie, oder, wo ſie noch beſcheiden ſind, als unnütze Schwierigkeiten und allzu ſcropulöſe Subtilität traktiren.“

Aber trotz dieſes trockenen Grundtones iſt Sturm nicht ohne wahrhaft künſtleriſche Regungen. Seine Vorliebe für Perrault, dem damaligen Vorkämpfer gegen den Stil der Borromini und Bernini, iſt bei ſeiner Hinneigung zur Antike wohl erklärlich. Die Louvrefaçade hat nach ihm „in der ganzen Welt nicht ihres Gleichen.“ Aber wie Perrault bleibt er nicht bei der Antike und der aus ihr entlehnten Regel ſtehen. Blondel hat ihm zwar „alle Exempla der Antiquität ordentlich durchgegangen und vorgeſtellet, doch hat ihn ſeine allzu ſektiriſche Liebe zur Antiquität verführt, daß er nicht weit genug in der Sache gegangen“. „Denn einer, der die Antiquität ſo hoch hält, daß er ihr will bloß nachgefolget haben,“ ſagt Sturm weiter, „der müſſe ihr auch nothwendig zutrauen, daß dieſelbe alles mit untadelbaren Urſachen gethan habe,“ d. h., daß ſie ſtreng dem Zwecke entſprechend gebildet, bei neuen Aufgaben alſo Neues erzeugt habe. So ſtrebt Sturm auch darnach, neue Ordnungen zu bilden. Er iſt ſich deſſen bewußt, daß eine neue Zeit neue Ausdrucksmittel fordert. Und dabei iſt er ſich der nationalen Seite dieſer Frage klar. Wie er inmitten der Kunſtſchätze des erdrückend reichen Baulebens von Paris immer ſich ſeiner Heimat gern bewußt blieb, ſich mit Stolz einen *deutſchen* Architekten nannte, ſo blendete ihn auch nicht, was jenſeits der Vogeſen geſchaffen wurde. Als dort die Frage aufkam, neben den beſtehenden fünf Säulenordnungen, der toskaniſchen, doriſchen, joniſchen, korinthiſchen und römiſchen noch eine franzöſiſche zu entwerfen, ſagte er: „Geſetzt, daß die Franzoſen ſo glücklich geweſen wären, etwas noch Zärtlicheres als die korinthiſche Ordnung auszufinden, ſo glaube ich doch, daß die edelmüthigen Teutſchen dieſelben darum zu beneiden keine Urſache haben würden, geſtalt mir eine ſo geſchmückte Ordnung gegen die eingeborene Heldenart eines ſo furchtbaren Volkes viel zu wollüſtig ſchiene.“

Wer nun weiß, wie ſelten in jenen Tagen, in welchen Thomaſius zuerſt an den Hochſchulen Deutſch zu lehren anfing, die deutſche Literatur mit Gottſched zum ſchweren Gang durch das Joch franzöſi-

ſcher Klaſſicität ſich anſchickte, ſolche Worte waren, der kann ſie allein ihrem ganzen Werthe nach bemeſſen.

Sturm war wie im religiöſen Denken, in ſeinen wüthenden Klopffechtereien über nichtige theologiſche Dinge, in ſeiner Selbſtüberhebung und Profeſſorenweisheit wenig verſchieden von den zahlreichen Gelehrten, welche neben ihm die akademiſchen Stühle beſetzt hielten, aber ihm war vor jenen ein ernſtes Streben nach künſtleriſcher Bethätigung gegeben und der dringende Wunſch, durch ſein Wiſſen dem dunklen Drange der in ihm gährenden Kräfte einen Weg zu weiſen. Er predigte den Architekten unaufhörlich, daſs ſie nicht auf einſeitiges Können ſich verlaſſen, ſondern zum Studium übergehen müſsten, er hielt ihnen die Franzoſen als Sammler von belehrenden Kupferſtichen vor, während ſich die Deutſchen „aus ſolchen Sachen nicht ſo viel als aus einem Glas Wein und einer Pfeife Tabak machen," ja er bekämpft gleich Eoſander in *Schläter* das Urbild eines Architekten ohne eigentliche Vorkenntniſſe, indem er namentlich in ſeiner Vorrede zum „Prodomus" deſſen Bauleitung einer ſchonungsloſen Kritik unterzog, er, den die praktiſchen Baumeiſter unter dem Vorwurf, daſs er lediglich Theoretiker ſei, ſo lange von jeder Ausführung fernzuhalten verſtanden hatten.

Entſchieden wendet er ſich auch gegen das Barock, deſſen phantaſtiſche Genialität ſeiner methodiſchen Art ebenſo widerſtand, wie ſpäter den Hellenisten Berliner Schule. „Die heutigen kommoden Herren Baumeiſter," ſagt er, „ſind ja diejenigen, welche am meiſten die einfältige gerade Dispoſition der Gebäude verachten und in ihren Inventionen tauſend krumme Züge, tauſend runde Ausbiegungen und Einbiegungen formiren und ſich wundergeſchickt dabei zu ſein bedünken und getroſt ihre Ordnungen daran ſtellen." Seine Forderung einer korrekten Ordnung nennen ſie „altväteriſch", was es doch ſo wenig ſei, als wenn man fordere, „daſs man einen Menſchen an den Händen mit fünf Fingern bilde." Selbſt Borromini's Werke unterliegen ſeiner Kritik, in der er ſich ſeines Fleiſses im Studium oft und nicht ohne Selbſtüberhebung und Pedanterie rühmt.

Aber auch in der Bau-Ausführung ſuchte er ſich zu bethätigen. Seine künſtleriſche und baupraktiſche Begabung darzulegen, iſt denn auch Zweck namentlich der erſten ſeiner Werke. Schon dadurch, daſs er eine neue, deutſche Säulenordnung entwarf, ſuchte er ſich eine Stellung unter den Fachleuten zu ſichern. Allerdings brachte der patriotiſche Anlauf nicht entſprechenden Erfolg, wie alle auf einen „neuen Stil" gerichteten Bemühungen. Das den Kompoſitaformen ſich nähernde Kapitäl, der durch Kartuſchen gegliederte Fries, einige Aenderungen in den Profilen, ſind ſo wenig etwas wirklich Neues, als wie die Zu-

ſammenſtellung von gothiſchen, romaniſchen und antiken Motiven an den Bauwerken der Architekten König Maximilians von Bayern es war.

Wichtiger ſind die Aufgaben, welche Sturm ſich für die zahlreichen, ſeine Bücher begleitenden Kupferſtiche ſtellte. Auch er konnte, wie *Paul Decker*, dem Drange nicht widerſtehen, an der größten einem proteſtantiſchen Architekten ſich bietenden Aufgabe, einem Idealſchloß-Entwurfe ſeine Kunſt zu erhärten, und zwar that er dies in direkter Anlehnung an die Arbeit ſeines genialeren Landsmannes mit einer gewiſſen nüchternen Verſtändigkeit. Er verſchanzt ſich zwar gegen Vergleichungen durch die Erklärung, daß er auf billigere Herſtellung Rückſicht genommen habe, aber es iſt nicht allein der geringere Reichtum, weit mehr die trotz der „Goldmanniſchen Regul“ viel ſchwächere Kompoſition, welche das Urtheil des Werkes beſtimmt. Wohl ſind in ſeiner Arbeit wieder alle jene Vorzüge eines wohnlich durchbildeten Grundriſſes zu finden, ja Sturm nimmt hier abſichtlich die Hauptformen Decker's auf, um ſeine beſſere Kenntniß in der Raumvertheilung an der Umbildung derſelben zu zeigen und bringt durch Anlage eines kleinen Lichthofes alle erwünſchten Bequemlichkeiten in den Bau, theilt ihn in einen mehr den Wohnzwecken und einen anderen mehr für Feſträume dienenden Flügel und giebt dem letzteren durch Galerien eine bequemere Verbindung, ohne auf eine lange Folge ſtattlicher Säle zu verzichten, welche mit dem Hauptraum in der Axe beginnt und mit der Schloßkapelle endet. Die gewaltigen Verhältniſſe des Treppenhauſes zeigen die dieſem Prunkſtück des deutſchen Barockſtiles mehr und mehr ſich zuwendende Vorliebe. Die Façade leidet unter dem geringen Wechſel im Aufriß, da über dem Erdgeſchoß zweimal das Motiv eines Mezzanins faſt gleichförmig ſich wiederholt. Die Formengebung lehnt ſich eng an *Schlüter's* Schloßbau. Eine eigenartige Fortbildung von deſſen Gedanken iſt, daß die Treppe eine offene Säulenſtellung umſchließt, durch welche hindurch die Konſtruktion frei zu erkennen iſt. Unter den zahlreichen weiteren Entwürfen ſind namentlich die für Rathhäuſer und Börſen von Bedeutung, in welchen er ſich an die Vorbilder von Augsburg und Amſterdam hält, um ſtattliche, meiſt um einen großen mittleren Bürger- oder Börſenſaal ſich gruppirende Bauten zu entwerfen. Seine Werke über ländliche und ſtädtiſche Bauten haben zweifellos großen Einfluß auf ihre Zeit ausgeübt. Das Hervorragendſte jedoch unter ſeinen Leiſtungen ſind die Arbeiten über den proteſtantiſchen Kirchenbau, auf welche bald zurückzukommen ſein wird.

Weit minder bedeutend zeigt ſich der einſtige Profeſſor der Mathemathik in der Praxis. Zunächſt beſitzen wir die Entwürfe für die Ehrenpforten, welche er zum Einzug König Friedrichs I. in Frank-

furt a. O. aufführte. Bemerkenswerth ſind auch die in Wettbewerb mit *Schlüter* entſtandenen drei Entwürfe für den Berliner Münzthurm, dieſen Angelpunkt des baulichen Intereſſes jener Tage, in welchen ſich eine nicht unbedeutende Begabung für Wirkung der Umrißlinie und eine gewiſſe Kühnheit in der Behandlung der Maſſen kund giebt — ohne daß Sturm jedoch vermocht hätte, die Aufmerkſamkeit des Königs auf ſich zu lenken.

In Mecklenburg ſchuf er das Jagdſchloß zu Neuſtadt a. d. Elde, welches ich nur aus ſeiner Veröffentlichung in Kupferſtich kenne. Es handelte ſich um den Umbau eines durch Krieg und Wetter zerſtörten oblongen Renaiſſancebaues mit zwei einen quadratiſchen Hof einſchließenden Flügeln. Der Mangel an größeren Mitteln nöthigte ihn, die Eintheilung der Räume zwiſchen den vorhandenen Umfaſſungsmauern durchweg in Fachwerk auszuführen. Allen gleichzeitigen deutſchen Meiſtern zeigt er ſich hierbei überlegen in der ſorgfältigen Durchbildung des Grundriſſes, in verfeinerter Ausnützung des Raumes für Nebengemächer, kleine Kammern, Aborte, Garderoben, ja Fahrſtühle. Auch hier theilt das Haus der mittlere Feſtſaal in je zwei Fluchten, deren letzten Hauptraum das Parade-Schlafgemach bildet. In den Flügeln ſchließen ſich Nebentreppen und je eine kleinere Wohnung an. Sehr bequem und raumſparend — ohne kleinlich zu werden — iſt die Doppeltreppe an der Hofſeite des Mittelbaues angelegt, ſo daß für die ganze Tiefe des Hauſes im Hauptgeſchoß Platz für einen ſtattlichen Saal bleibt. Die durchweg gequaderte zweiſtockige Façade lehrt, daß Sturm *Lepautre's* Bauentwürfe ſtudirt hat. Iſt gleich die Bildung der Fenſter nüchtern, hat das ſtarke Manſartdach franzöſiſchen Anklang, ſo kommen an der großen Säulenſtellung des Achſenmotives, namentlich der Gartenfront, an jenen in beide Etagen eingeſtellten kleineren Säulen Motive zum Vorſchein, welche, wie die Verfeinerung des Grundriſſes, unmittelbar auf jenen franzöſiſchen Meiſter weiſen.

So nimmt Sturm innerhalb der gleichzeitigen Baukunſt eine durchaus eigenthümliche Stellung ein. Wurzelnd in der antikiſirenden Schule, welche ſein Lehrer aus Holland ihm übertragen hatte, ſteht er der Befreiung der Formen während der Barockperiode, aber auch dem Treiben ihrer fauſtſicheren Meiſter des Ornamentes und der Linienführung fremd gegenüber. Er verfocht im Klaſſicismus einen für Deutſchland neuen Gedanken. Das ſtrenge Schema von Säule und Pilaſter iſt ihm die einzig denkbare Form der Façadengliederung. Aber er empfindet lebhaft den inneren Zuſammenhang zwiſchen der Kunſt und dem Leben eines Volkes. Er bleibt durchaus deutſch in ſeinem Denken und Empfin-

den, wenn er gleich im großen Ganzen die Ueberlegenheit der Franzoſen anerkennen muß. Er will klaſſiſche und nationale Form ſich durchdringen laſſen, deutſch ſein, wie Perrault franzöſiſch iſt, und doch der Schönheitsregel der Antike dienen. Das wollte auch Schinkel. Aber Sturm wurde gegen ſeinen Willen zum Bahnbrecher für das bald mächtig hereinflutende Franzoſenthum. Indem er die barocke Kunſt mit der aus der Antike gezogenen Regel zu meiſtern trachtete, arbeitete er nicht zum geringſten Theil mit an dem Ende deutſcher Architektur. Wie nahe liegt ein Vergleich Sturm's mit Gotſched. Aber leider erwachte der Architektur erſt viel ſpäter ein Leſſing, der die freie deutſche Seele mit kritiſchem Denken und tiefer Schöpferkraft verbindend, uns von dem urſprünglich franzöſiſchen Gedanken allzuſtrengen Antikiſirens zu einem alle Kunſterſcheinungen in ſich aufnehmenden Empfinden befreite: Gottfried Semper.

Im Jahre 1712 gab Sturm ein kleines Heft heraus: „Architektoniſches Gedenken von proteſtantiſcher kleiner Kirchen Figur und Einrichtung“ (Schiller, Hamburg), welchem 1718 die „Vollſtändige Anweiſung aller Art Kirchen wohl anzugeben“ (Wolff, Augsburg) folgte. Waren Sturm's äſthetiſche Entwicklungen noch ohne tiefen Zuſammenhang, ohne logiſche Folgerung der Gedanken, ſo zeigt ſich in ſeinen Ausführungen über den Kirchenbau das von ihm in zahlreichen Streitſchriften verfochtene religiöſe Bekenntniß klar zur künſtleriſchen Erſcheinung gebracht. Hier liegt hauptſächlich der Werth ſeines Wirkens, hier ebnet ſich das Sprungartige ſeines Gedankenganges zu ruhiger Fortbildung.

„In der römiſchen Kirche wird vornehmlich darauf geſehen, daß viele Kapellen mit kleinen Altären gemacht werden können und daß unten auf der Erde viel Volks ſtehen könne und vornehmlich in dem Schiff großer Platz ſei. Damit, wenn an ſonderlichen Solemnitäten in dem Chor das hohe Amt verrichtet wird, eine große Anzahl Volks hineinſehen könne. Hingegen in den proteſtantiſchen Kirchen ſiehet man vornehmlich darauf, daß eine große Menge einen einigen Prediger wohl ſehen und hören könne, daher man die Stelle unmöglich auf der Erden recht gewinnen kann, weil bei gar großen Kirchen die weit von der Kanzel zu ſtehen kommen, nichts hören können, ſondern man muß ſie übereinander zu gewinnen ſuchen.“ Weil die Kirchenbeſucher den Prediger nicht nur gern deutlich hören, ſondern auch ſehen wollen, dürfen Säulen nicht angebracht werden, denn als „allervornehmſte, was drinnen geſchiehet, iſt das Predigen, das andere Stück beſtehet in der Adminiſtration der Sakramente, der Taufe und des Abendmahles. Die Lutheriſchen haben noch beſonders die Privatbeichte.“ „Der dritte Theil

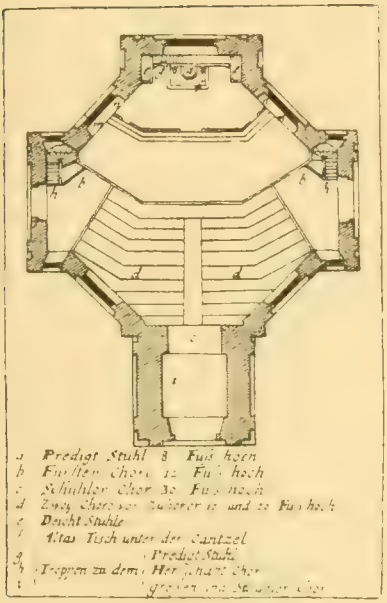


Fig. 20.

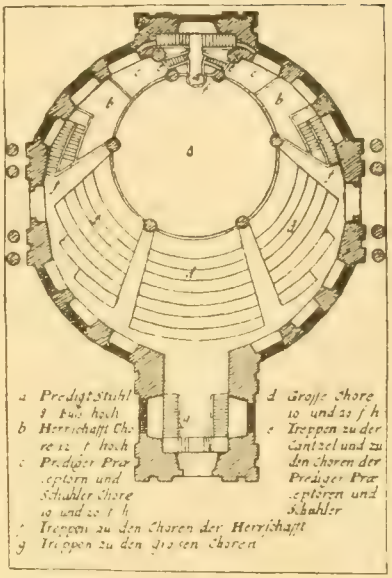


Fig. 21.

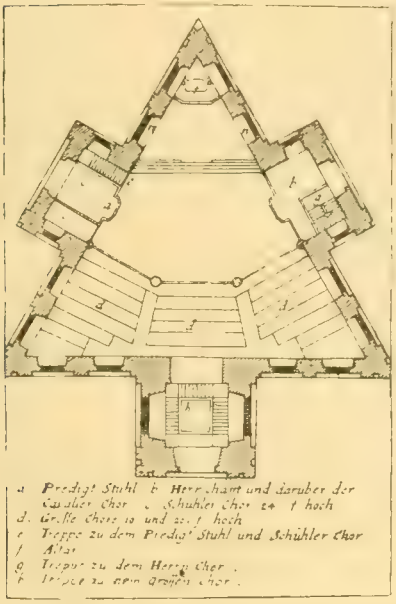


Fig. 24.

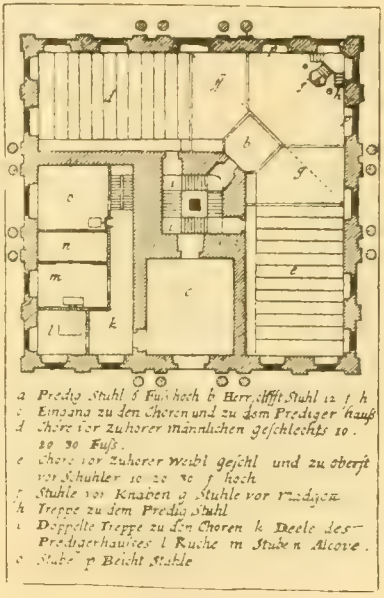


Fig. 25.

Fig. 22–25. Grundriſſe für proteſtantiſche Kirchen nach L. Sturm

beſtehet im Singen, da dann ein beſonderer Ort erfordert wird, wo eine Orgel ſtehen und die Schüler zum Vorſingen ſich verſammeln können.“

Der Proteſtantismus ſieht mehr „auf Reinlichkeit als Pracht,“ und Sturm ſagt als eifriger Reformirter, in ſeinen Schlußworten, daß er „die wenigſte Luſt habe, prächtige Kirchen zu erbauen, weil insgemein, wo ſolche Gebäude am prächtigſten ſtehen, die Tempel des heiligen Geiſtes am ſeltenſten oder verwüſteſten zu ſein pflegen.“

In den zahlreichen Plänen für Kirchen, welche Sturm vorführt, (Fig. 22—25) wendet er ſich zunächſt gegen die Kreuzform, wie ſie kurz vorher *Nehring* in der Berliner Parochialkirche angeordnet hatte, obgleich dieſelbe aus ſymboliſchen Rückſichten ſehr beliebt ſei. Und zwar thut er dies, weil ſie theurer und weniger ausnutzbar wäre, als eine rechtwinklige; denn Gebäude mit „vielen großen Winkeln können kein gutes noch majeſtätiſches Anſehen haben“; und namentlich weil in den Apſiden viel Plätze ſeien, von welchen aus Kanzel und Altar, welche mit einander verbunden gedacht ſind, nicht geſehen werden könnten. Er ſchlägt daher das Quadrat oder den Kreis als Grundform vor. In beiden Fällen ordnet er vor Altar und Kanzel einen freien Raum, nach den andern drei Seiten Emporen an, deren Brüſtungen z. B. im letzteren Fall wieder einen excentriſchen Kreis bilden. Der Kanzel gegenüber iſt der Haupteingang unter einem Thurm. Beſonders bieten die Fenſter bei dieſen Anlagen Schwierigkeiten, die der Emporen wegen ſelten ganz „unverbaut“ bleiben. Helligkeit iſt auch für Sturm eines der erſten Erforderniſſe der Kirche. Unter den verſchiedenartigen Vorſchlägen, von welchen das Kreuz mit abgeſchrägten Winkeln, als viele Vortheile bietend, gerühmt wird, kommt der Autor auf das Dreieck, welches er lebhaft, trotz ſeiner ungewohnten Geſtalt, als praktiſch vertheidigt. Ferner erwähnt er die Saalkirche als hervorragend für den Proteſtantismus geeignet und verweilt ſchließlich bei einer anderen höchſt eigenartigen Geſtaltung, welche aus zwei im rechten Winkel zu einander ſtehenden Schiffen beſteht, in deren äußerem gemeinſamen Winkel Altar und Kanzel angeordnet ſind. Gegenüber iſt die herrſchaftliche Empore, links ſind die Männer, rechts die Frauen untergebracht, im inneren Winkel aber der Thurm und, das Quadrat vollendend, die Pfarrwohnung. Auch in ſeinem größeren Werk führt Sturm den Gedanken der „Winkelkirchen“ eingehender aus. Die Anlage entſpricht derjenigen in der Kirche zu Freudenſtadt in Württemberg und im Eiſenach'ſchen Städtchen Ruhla. Alle dieſe Pläne zeugen von nüchterner Ueberlegung und klugem Sinne, ihnen fehlt aber, auch in der Durchbildung der Aufriſſe, der eigentliche belebende Schwung. Dieſen hineinzulegen, war erſt einem Größeren aufgehoben, dem Dresdner Meiſter *Georg Bähr*.

Wenn ich auf ausgeführte Kirchenſchöpfungen Sturms hinwies,

ſo geſchah dies in der Vermuthung, daß er die Nikolaikirche zu Schwerin (1711) gebaut habe. Allerdings ſpricht Einiges dagegen.

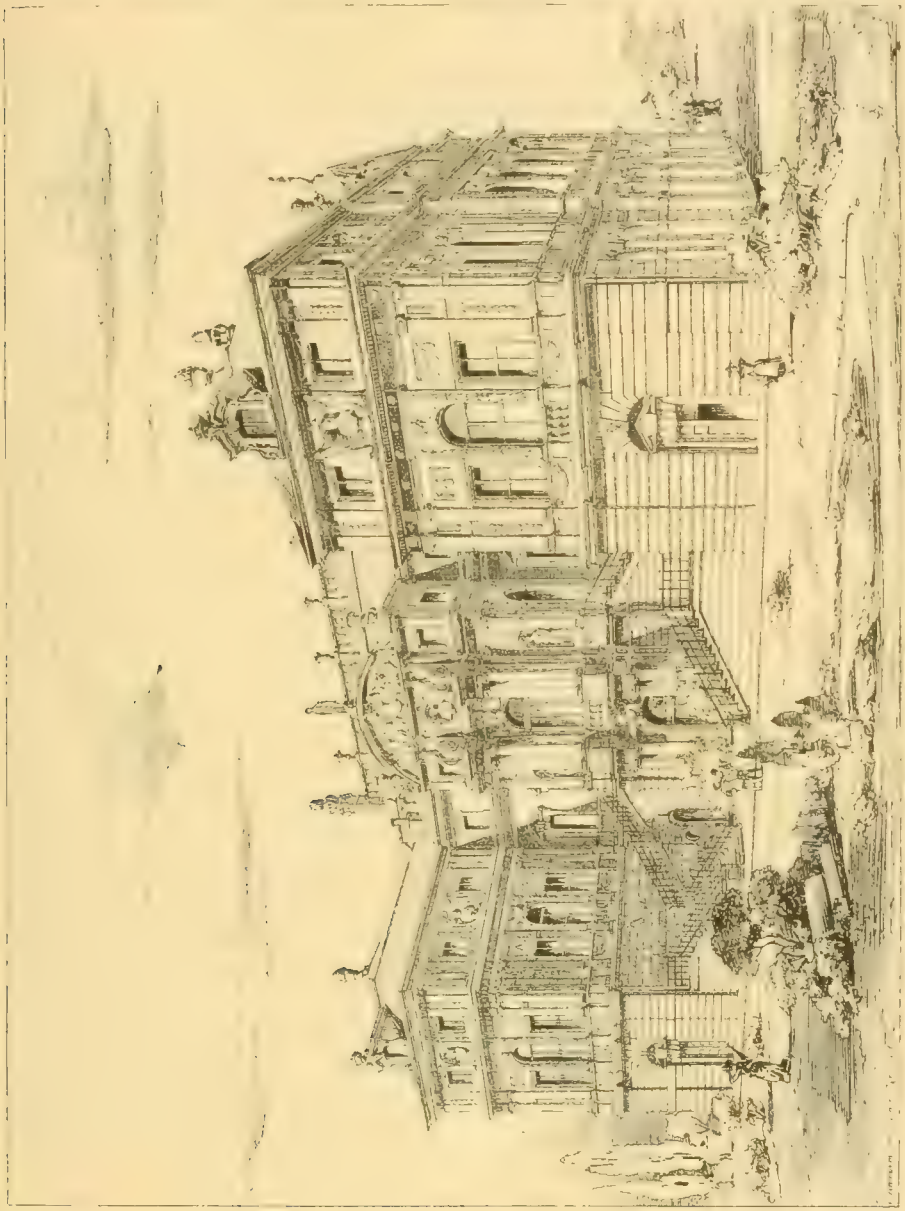


Fig. 58. Luſthaus im Großen Garten zu Dresden.

Zunächſt daß dieſelbe jene Kreuzform hat, welche Sturm als ungünſtig bezeichnete. Es ſind die kurzen Flügel an drei Seiten im Achteck, an der vierten, an welche der Thurm ſich anlehnt, geradlinig geſchloſſen.

Dann befinden ſich oberhalb der das Innere gliedernden Kompoſitaordnung ein ſo barock profilirtes Geſims, wie es Sturm ſchwerlich geſchaffen haben würde. Nichts deſtoweniger iſt in dem Aufbau, in der kräftig bürgerlichen Haltung der äußeren joniſchen Ordnung, in der Ausbildung des Thurmes, in der ſtattlichen Geſtaltung des Hauptthores ein Sturm zum mindeſten naheſtehender Künſtler zu erkennen. Hier iſt überall das Profil derb, aber geſund und einfach, ſind namentlich durch die geſchickte Miſchung von Backſteinrohbau mit den in Sandſtein ausgeführten Gliederungen hübſche Wirkungen erzielt.

Aehnlich iſt die weſentlich ältere Hauptkirche zu Altona (1688), bei welcher jedoch auch die Querſchiffe geradlinig abgeſchloſſen wurden. Die Architektur iſt hier einfacher, doch wieder in Hau- und Backſtein, das Hauptgeſims jedoch in Holz gebildet. Der ſchlanke Thurm und Dachreiter geben dem Bau allein einiges Anſehen.

Im Königreich Sachſen äußerte ſich der proteſtantiſche Geiſt zunächſt im Bau der Schloßkapelle von Moritzburg bei Dresden (1661—1672), welche *Wolf Kaspar von Klengel* († 1691) durch den Baumeiſter *Johann Albrecht Eckhart* ganz in der Art jener von Weiſſenfels errichten ließ. Auch hier ſteht in dem rechtwinkligen Raum dem Altar eine Empore gegenüber, während ſich theilweiſe an den Seitenfronten Betſtübchen erkerartig nach außen anbauen. Das Detail iſt groß und prahleriſch ohne künſtleriſchen Werth, in der Durchbildung wie im Formeninhalt ganz verwandt den Arbeiten der Richter. Das Aeußere iſt ganz formlos. Wie groß aber in jener Zeit des Flickens und Ausbeſſerns alter, vom Kriege zerſtörter Werke die Freude Aller darüber war, daß hier endlich wieder ein neues Bauwerk geſchaffen worden ſei, iſt nicht ohne Rührung aus den überſchwänglichen, freilich auch ſtark von Liebedienerei durchtränkten Lobreden auf ſeine Schönheit zu erſehen, welche ſchon gelegentlich der Grundſteinlegung die Geiſtlichen vom Stapel ließen.

Im Uebrigen erwies ſich Klengel als ein künſtleriſch nicht eben hervorragender, mehr dem Feſtungsbau dienender Meiſter. Die wichtigeren ſeiner Bauten verſchwanden. Das 1667 vollendete Opernhaus wurde bis zur Unkenntlichkeit, zuletzt zum Hauptſtaatsarchiv umgebaut, das prächtige Ballhaus (1668) wich ſpäter den Zwingeranlagen. Auch das Reithaus (1677) wurde niedergelegt. Alle dieſe zeigten nach den erhaltenen Stichen äußerlich einfache Formen, innen reichere barocke Geſtaltung. Wahrſcheinlich waren ſie jedoch nur aus minderwerthigen Materialien errichtet. Nicht ſo der Thurm auf

dem Dresdener Schloß (1674), ein zwar künſtleriſch nicht eben bedeutender, aber ſtattlicher, mit mächtigem, ſpitzem Helm abſchließender Bau. Wichtiger erſcheint das „grüne Thor“ unter dem Thurme,

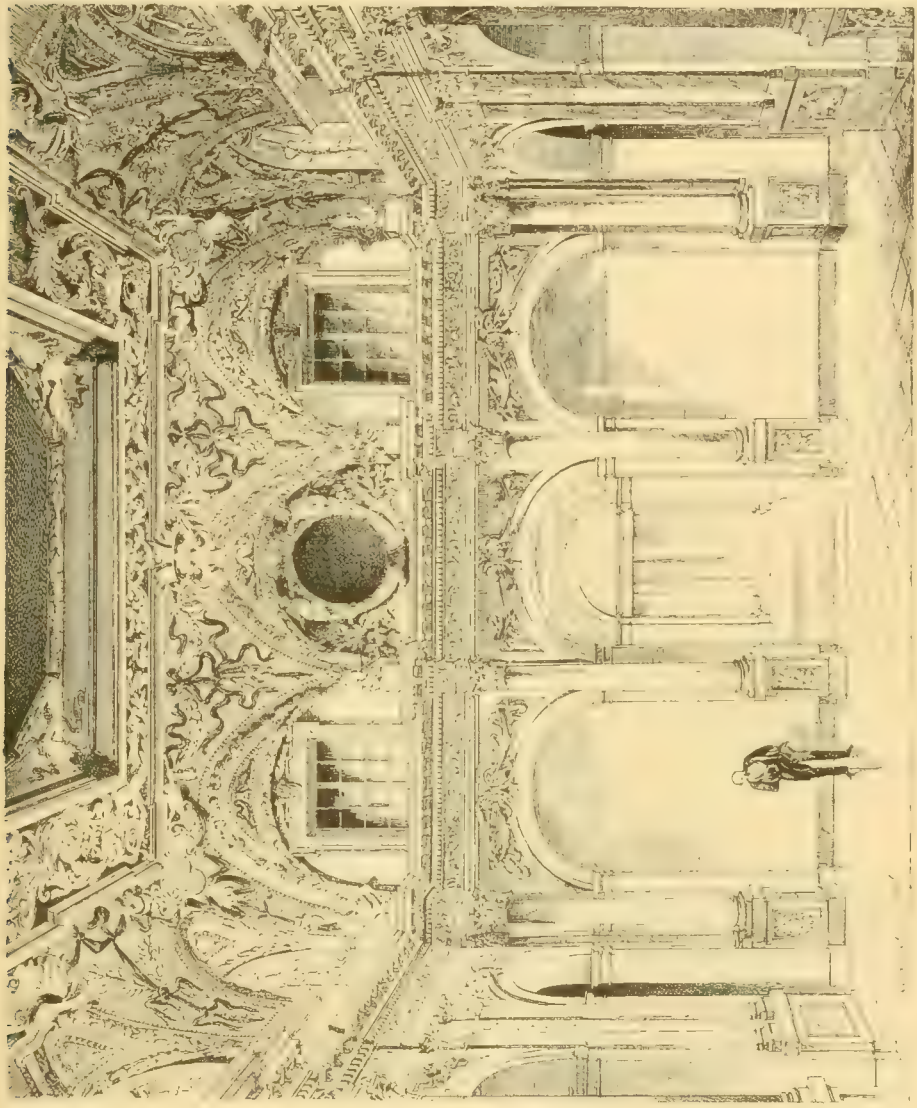


Fig. 26. Palais im Großen Garten zu Dresden. Saal. (S. 77.)

deſſen derbe, reich mit Skulpturen geſchmückte Ruſtikaordnung ganz im Sinne der thüringiſchen Architekten gehandhabt iſt.

Dieſe Bauten wurden jedoch alle in den Schatten geſtellt durch das Lufthaus (Palais) im großen Garten (1679—1680) (Fig. 26).

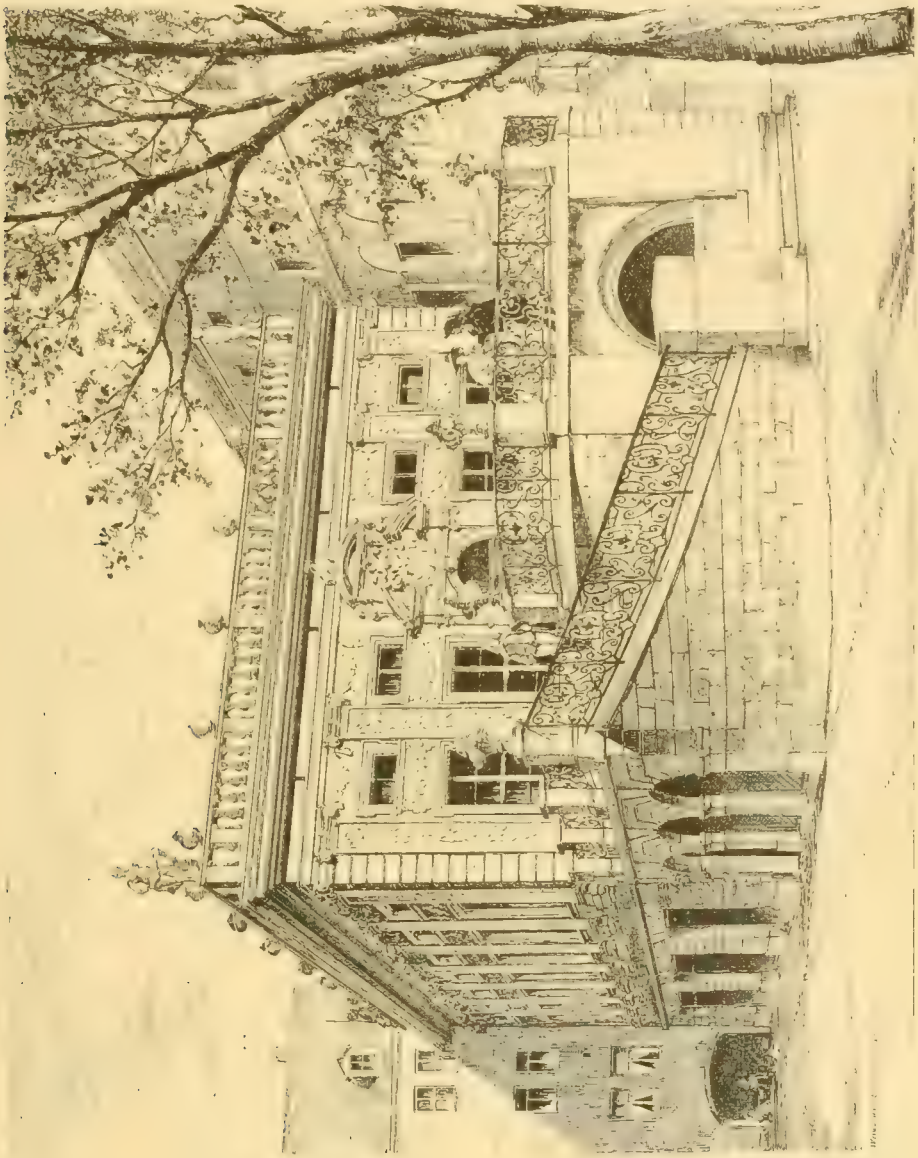
Zunächſt iſt ſchon die Anlage eines ſo großen Parkes bemerkenswerth. Wir werden dieſe, wie die gleichzeitige Planlegung eines neuen Stadttheiles, der Friedrichſtadt (ſeit 1670), an anderer Stelle zu behandeln haben. Das Palais ſelbſt aber bezeichnet das Ende der nur taſtenden, verſuchenden Kunſtweiſe unter den des Bauens entwöhnten deutſchen Meiſtern, und iſt eine der wichtigſten Denkmale für die Entwicklung eines eigenartigen deutſchen Barockſtiles.

Es ſteht nicht ganz klar feſt, wer den Bau geſchaffen habe. Die Hauptquelle für die Geſchichte desſelben iſt wieder Marperger, der in Dresden gelebt hatte. Dieſer erklärt den Oberſten *Johann Georg Starcke* († 1695) für den Erbauer und *Johann Friedrich Karger* (*Karcher*, geb. 1650, † zu Dresden 1726) für denjenigen, welcher den Garten ſelbſt und die Nebenbauten ſchuf.

Am Palais ſei zunächſt auf das Detail hingewieſen. Die ausgeſprochene Vorliebe für naturaliſtiſchen Schmuck, für Blumen- und Blattgehänge, Zweige und Bandwerk, die Derbheiten in der Skulptur, die Neigung zu humoriſtiſchen Geſtaltungen, wie den Narrenfratzen über den Hauptthoren, die Anwendung von Korbbögen an den Seitenfaçaden, die wie aufgelegt, flach behandelten Pilaſterordnungen des Hauptſtockwerkes über dem gequaderten Erdgeſchoß, die Schwankungen in der Kraft der Profile, alles dies ſind Eigenſchaften, welche den Bau unmittelbar mit den thüringiſchen Schlöſſern und deren Kapellen in künſtleriſche Verbindung ſetzen. Aber trotzdem in Hinſicht auf die Formen der Architekt ſich noch keineswegs frei zu bewegen weiß, obgleich ihm hier mangelnde Uebung oft die Hände zu binden ſcheint, iſt doch in der ganzen Anlage ein großer Wurf und eine unverkennbar wohlüberlegte Kunſt der Maſſenvertheilung.

Der Grundriß hat in ſeiner Größe und Einfachheit etwas entſchieden italieniſches. In der Mitte liegt ein rechtwinkliger Raum, der im Erdgeſchoß durch vier Pfeiler in zwei Schiffe getheilt iſt, im Obergeſchoß jedoch einen mächtigen Saal beherbergt. An denſelben reihen ſich quer zwei Flügelbauten, die ihn an beiden Seiten ſtark überragen und je drei Räume in ſich ſchließen. Kleine Wendeltreppen führen in den hier ausgebauten Zwiſchenſtock unter dem über gemeinſamem Hauptgeſims ſteil aufſteigendem Dach. In der Achſe des Mittelraumes aber erhebt ſich beiderſeitig und in beiden Stockwerken ein von vorgekröpften gekuppelten Säulen umgebenes Thor, welches im erſten Geſchoß das Austrittspodeſt der von beiden Seiten in je drei Armen aufſteigenden Treppe überbrückt. In der Gleiche des Zwiſchengeſchoſſes tragen die Säulenkröpfe umgekehrte Konſolen, welche zur Flucht des das Mittelriſalit überdeckenden, reich mit Skulpturen geſchmückten Giebels führen.

Im Innern hat ſich als wichtigſter Theil der große Mittelſaal erhalten Fig. 27, welcher von zwanzig, vor Pilaſter geſtellte korinthiſchen Säulen umgeben iſt. Ueber dieſen ſind Kaiſerbüſten aufge-



ſtellt. Eine hohe Kehle führt zur flachen, mit drei großen Bildern in weißen Stuckrahmen gezierten Decke über. Das Ganze wirkt noch nicht wie das Werk einer abgeſchloſſenen Kunſtweiſe. Auch

die Nebenfäle ſind reich ſtukkirt und in kalten, beſcheidenen Farben abgetönt.

In ähnlicher Weiſe, wie in Dresden, entwickelte ſich die Baukunſt an der Börſe zu Leipzig (1678) (Fig. 28). Dieſes liebenswürdige, kleine Werk erhebt ſich über einem Sockelgeſchoß, zu deſſen Höhe abermals eine ſtattliche Freitreppe führt, in einer wieder mit Blattgehängen auf das Reichſte geſchmückten Pilaſterordnung, zwiſchen der ein Voll- und ein Halbgeſchoß Platz finden. Das Thor iſt in den reicheren Formen der Renaiſſance, die Fenſter ſind einfach gehalten. Das hübſche Hauptgeſims mit ſeiner Attika und ſeinen Statuen ſchließt den maleriſch angeordneten Bau entſchieden und wirkungsvoll ab.

In der Stadt Leipzig ſelbſt ſieht man allerlei Bauten, welche an belgiſche Einflüſſe glauben machen. Namentlich die den „ſpaniſchen Dörken“ Francquart's entlehnte Luſt, den Architrav an Fenſtern und Thoren zu brechen, zu ſchwingen und ſomit ornamental zu verwenden, findet ſich in vielfachen Wiederholungen. Am Auffallendſten iſt dies in den prächtigen, ſtolzen Bürgerhäuſern Katharinenſtraße 8 u. 16 zu bemerken, welche jedoch ſchon dem Hochbarock angehören.

Aehnlich liegen die Verhältniſſe in Magdeburg, deſſen Rathhaus (1691—1698) zwar des ornamentalen Schmuckes bis auf die wenig geſchickten Relieffiguren des Segmentgiebels über dem Mittelbau entbehrt, in ſeiner Formbehandlung aber doch mit dem Palais im großen Garten übereinſtimmt, ohne dasſelbe hinſichtlich der maleriſchen Wirkung zu erreichen. Das gequaderte Erdgeſchoß hat auch hier im Korbbogen überwölbte Arkaden. Der Mittelbau tritt kräftig, die Ecken ragen weniger hervor. An erſteren legt ſich im Erdgeſchoß eine den Balkon tragende toskaniſche Säulenhalle. Mir will ſcheinen, als ſei Vieles, z. B. die Attika über dem Hauptgeſims, der Dachreiter, der in einem Rundtempelchen endet, und dergleichen, ſpäter an dem Bau umgeändert worden. Es giebt ſich auch der Einfluß der in Magdeburg ſehr ſtarken hugenottiſchen Kolonie am Bau kund, welche ſich 1705 eine Kirche in den üblichen Grundformen, hier einem Achteck, errichtete.

All dieſes Schaffen hat noch etwas durchaus Volksthümliches. An den mehr und mehr der Fremdländerei ſich hingebenden großen Höfen gewann es wenig Boden. Dagegen wurzelte es in der religiöſen Bewegung der kleinen Städte, im engeren Bürgerkreiſe. Hier fand der Pietismus die Quellen ſeiner Kraft. Hier auch erſtand demſelben der geeignete Meiſter. Gleichzeitig mit Sturm, aber unabhängig von demſelben, vollzog ſich hier die Bildung des proteſtantiſchen Kirchenbaues bis zur höchſten Stufe ſeiner Vollendung.

Der Meiſter aber, welcher dieſe erreichte, war der ſpätere Dresdener Rathsbaumeiſter *Georg Bähr* (geb. zu Fürſtenwalde 1666, † zu Dresden 1738). Ueber Bähr's Jugend wiſſen wir nichts. Wohl ſchwerlich ſah er je Italien oder Frankreich. Seine Kunſt entſproß nationalem Boden. Als ſein Vorgänger muß *Hans Georg Roth* gelten, der Erbauer der Kirche zu Carlsfeld bei Schwarzenberg (1682—1688). Bähr iſt deutſch in ſeiner Formenſprache, wie in der Tiefe ſeiner Gedanken, in der treuen Hingebung an eine ſein ganzes Leben bewegende Aufgabe: den proteſtantiſchen Kirchenbau. Marperger kannte ihn bereits 1711 als tüchtigen Meiſter und ſagt von ihm, daß er „ſtattliche Orgelwerke, ſo nach Florenz gekommen, verfertiget“ — wohl für den berühmten Orgelbauer *Gottfried Silbermann* (geb. zu Kleinbobritſch in Sachſen 1683, † zu Dresden 1753) — und ſich ſonſt noch durch Aufbauung vieler koſtbarer Häuſer berühmt gemacht habe.“ Schon längſt hat man auf zwei herrſchaftliche Bauten hingewieſen, welche ſeine derb-kräftige Hand zeigen, das heutige Hôtel de Saxe (1713—1717, Moritzſtraße) und das jetzige British-Hôtel 1720 in der Landhausſtraße zu Dresden. Das Erſtere iſt das bedeutendere. Leider erfuhr es durch den 1764 erfolgten Einbau eines an Formengröße der Anlage nicht entſprechenden Erkers und durch moderne Umbildung des Erdgeſchoſſes ſtörende Veränderungen. Aber in den mächtigen Pilaſtern und Halbſäulen der beiden Hauptgeſchoſſe, in dem hohen, ein Halbgeſchoß beherbergenden, über den Kompoſitakapitälen durch mächtige Konſolen getheilten Fries und in dem über dem Mittel in keckem Schwung ſich aufbäumenden Hauptgeſimſe erkennt man noch völlig die derbe Kraft ihres urſprünglichen Bildners. Dieſe giebt ſich auch in den Reliefmedaillons über den Fenſtern, wie in den ſchweren Verdachungen zu erkennen. Das zweite Palais iſt ähnlich, wenngleich nicht ganz ſo maleriſch entworfen. Beide Bauten, wie auch das eigene, höchſt maleriſche Häuschen des Künſtlers Seeſtraße Nr. 12 und namentlich das nur im Plane noch erhaltene Flemming'ſche Palais mit ſeinem geiſtreich durchgebildeten Grundriß liefern den Beweis, daß es Bähr an der Fähigkeit dekorativer Prachtentfaltung nicht fehlte, daß mithin die Ruhe ſeiner Kirchenbauten aus bewußter Mäßigung, aus religiös-künſtleriſcher Ueberzeugung, wie bei Sturm, entſprang.

Schon 1708 errichtete er die anſehnliche Dorfkirche zu Loſchwitz bei Dresden, bei welcher er an gothiſche Motive anknüpfte, indem er ein einſchiffiges Langhaus mit zwei abſchließenden, aus dem Achteck geſchloſſenen Chören ſchuf, genau wie beiſpielsweiſe die ſpätgothiſche, von *Arnold von Westphalen* 1470 gebaute St. Wolfgangskapelle bei Meiſſen, aber auch wie die eben genannte Kirche von Carls-

feld, nur daſs bei dieſer die Nebenräume in die Chöre verlegt, ſomit der Kirchenſaal viereckig geſtaltet wurde. Den Altar mit der darüber angebrachten Kanzel ſtellte Bähr an das eine Ende der Kirche, ordnete den Eingang und die noch ſchüchtern ausgebildeten Emporen, welche auch einen großen Theil der Seitenwände umziehen, an der gegenüberliegenden an. Die ganze Anlage mahnt noch ſehr an das Theater und zwar etwa an jene Ausbildungsſtufe desſelben, welche wir in Parma kennen lernten. Das Aeußere der Kirche iſt ſehr einfach; ein mächtiges Walm-Manſartdach mit Dachreiter bedeckt das maleriſch auf hoher Terraſſe gelegene Bauwerk.

Die Stadtkirche zu Schmiedeberg im Erzgebirge (1713—1716) zeigt bereits einen Fortſchritt. Ihr Grundriß iſt ein Kreuz mit kurzen Schenkeln und dahinein gebauten, im Achteck abgeſchloſſenen Emporen; Altar und Kanzel ſind verbunden, ihren Standort deutet äußerlich ein runder Vorbau an dem zugleich die Sakriſtei beherbergenden Kreuzſchenkel an. Die Emporentreppen liegen dieſem gegenüber zu beiden Seiten des Thores. Das äußerlich geſchickt zuſammengeſtellte kleine Gebäude wird von einem mittleren Dachreiter bekrönt, deſſen Spitze wohl nicht zur älteſten Anlage gehört, da er die Jahreszahl 1754 trägt.

In den Jahren 1720—1724 baute Bähr die niedergebrannte Stadtkirche zu Königſtein wieder auf und ſtrebte auch hier, ſoweit es die Verhältniſſe geſtatteten, den Centralbau durch Verbreiterung der Schiffe an; beſſer gelang ihm dies bei der Stadtkirche zu Hohnſtein (1725—1726), an deren quadratiſchen Schiff mit abgeſtumpften Ecken er einen Thurm fügte, welcher, nur auf den vier Eckpfeilern laſtend, ſeitlich Emporen und dem Schiff gegenüber einer Apſis Raum giebt. Der Taufſtein, welchem Sturm wenig Beachtung ſchenkte, ſteht unter dem Thurm. Kanzel und Altar ſchließen die Apſis.

Die Kirche zu Klingenthal im Erzgebirge[1], deren Riſſe 1722 gefertigt und deren Bau 1736 abgeſchloſſen wurde, gehört wohl zweifellos auch zu Bähr's Arbeiten. Um den achteckigen Mittelraum legt ſich ein in gleicher Geſtalt abgeſchloſſener Umgang. Eine Seite desſelben beherbergt die Sakriſtei und iſt durch den Altar und die darüber angebrachte Kanzel vom Mittelraum getrennt. Gegenüber liegt der balkonartig ſich vorbauende Sängerchor. Der ganze Bau, deſſen Geſchloſſenheit nur zwei ſeitliche Treppenhäuſer unterbrechen, erhebt ſich in zwei Stockwerken bis zum bekrönenden, in einen Dachreiter endenden Man-

[1]) Ueber die letztgenannten Kirchen vergleiche: Steche, Darſtellung der älteren Bau- und Kunſtdenkmäler des Königreichs Sachſen. Dresden 1884.

ſartdach. Die ſteilere Fläche an dieſem wird von den Fenſtern der dritten Empore durchbrochen.

Gleiche Formen fand ich auch vielfach in Thüringen. So hat Arnſtadt eine kleine, in der Grundanlage der Lofchwitzer verwandte Kirche. Weiter entwickelt iſt die zu Waltershauſen, welche, jener zu Schmiedeberg ähnlich, den Mittelraum zum Kreiſe ausbildet; kleiner iſt die Begräbnißkirche bei Eiſenach.

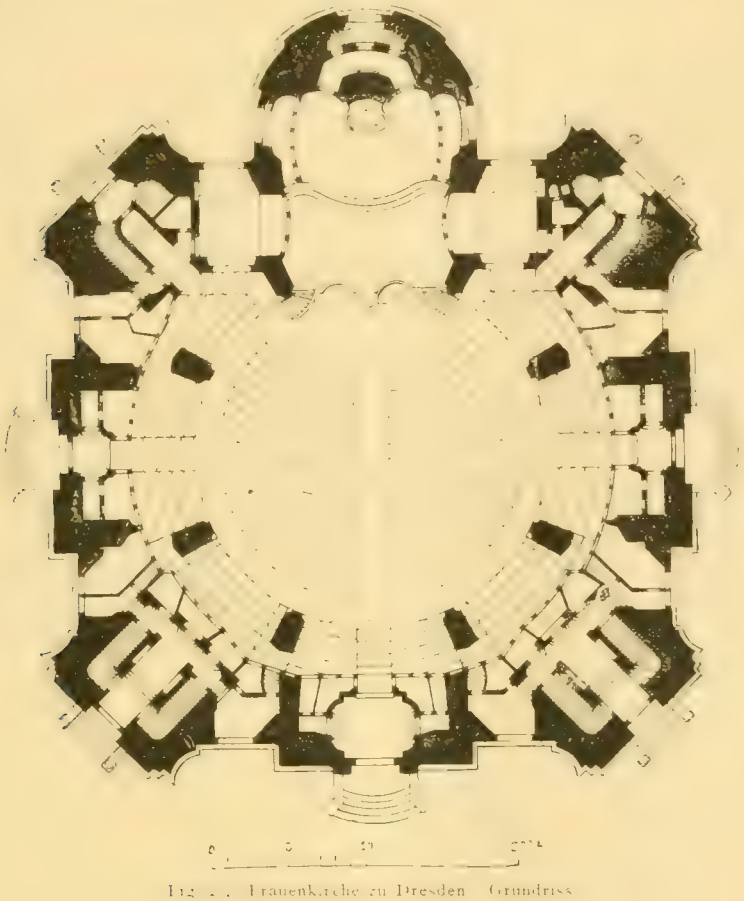


Fig. 29. Frauenkirche zu Dresden. Grundriss.

Dieſe kleinen Bauten ſind aber nur Vorſtudien zu dem großen Hauptwerke des Meiſters, der am meiſten proteſtantiſchen Kirche der Welt, der Frauenkirche zu Dresden (1726—1740) (Fig. 29—31). Der von höchſtem Geiſt zeugende Grundriſs, ein Werk von ſo glänzenden Eigenſchaften, daſs er an ſich Bähr den erſten deutſchen Baukünſtlern zugeſellt, entwickelt ſich aus den von Sturm niedergelegten Grundſätzen, wenn er

gleich deſſen Löſungsverſuche ſämtlich weit hinter ſich läßt. Mit der Tiefe eines ernſten Geiſtes, mit einem unbeirrten Streben nach dem höchſten Ausdruck des Proteſtantismus durch die Kunſt, wie er ſich in Bähr's ſtets dieſelbe Grundlöſung abändernden älteren Kirchenbauten zeigt, hat er in dieſer ſeiner letzten, größten Arbeit endlich die Früchte eines gedankenreichen Künſtlerlebens niedergelegt. Wohl iſt auch dieſer Bau noch nicht ein vollendeter Ausdruck, eine letzte allſeitig befriedigende Löſung, wie ſie der Katholicismus wiederholt gefunden hat, ſicher aber iſt er die wichtigſte Vorſtufe zu einer ſolchen und mithin dem Architekten proteſtantiſcher Kirchen eine Vorarbeit, deren Mißachtung immer nur dem Rückſchritte dienen kann. Denn vergeblich wird man in der chriſtlichen Kunſt vor Luther Ausdrucksmittel für jene Gedankenwelt ſuchen, welche, von dem großen Reformator ausgehend, die edelſten Geiſter von über drei Jahrhunderten beſchäftigte, ſelbſt nicht, wie die Verſuche Bunſen's erwieſen haben, in der altchriſtlichen Architektur. Um ſo tiefer iſt zu beklagen, daß die Verblendung gegen die formalen Abſonderlichkeiten des Barockſtiles die modernen Architekten und noch vielmehr die proteſtantiſche Geiſtlichkeit verführt hat, mit Geringſchätzung auf die merkwürdigen Ergebniſſe eines tiefen Ringens im proteſtantiſchen Volksgeiſte zu blicken, ja, daß man es nicht einmal der Mühe werth hielt, ſie kunſtgeſchichtlich zu ergründen und darzuſtellen.

Die Dresdner Frauenkirche iſt eine Centralanlage, deren Hauptraum von acht im Kreiſe ſtehenden Säulenpfeilern umrahmt wird. Die vier in den Achſen liegenden, dieſelben überſpannenden Bogen ſind weiter, als diejenigen in den Diagonalen. Erſtere öffnen ſich zum Kreuz gegen das den mittleren Kreis umſpannende Quadrat der Umfaſſungsmauern. Hier liegen im Erdgeſchoß die drei Thore, darüber die ſchlanken Fenſter. Die vierte Seite nimmt der in halbkreisförmige Niſche über das Quadrat ſich hinausbauende Chor ein. Die Ecken bilden vier übereckgeſtellte Treppenhäuſer, welche, von fialenartigen Thürmen bekrönt, der den Mittelbau überdeckenden Kuppel als Widerlager dienen. Es ſind zwiſchen den Pfeilern vier Emporen angeordnet. Indem dieſe, nach hinten kräftig aufſteigend, nach den Fenſtern zu, um das Verbauen des Lichtes zu vermeiden, theilweiſe eingezogen wurden, bilden ſie zwar ein die Ruhe des Innern beeinträchtigendes, aber überaus maleriſches Element; namentlich die unterſte derſelben, die mit ihren zahlreichen, kleinen, logenartigen „Stübchen“ im Dreiviertelkreiſe den Predigtſaal umzieht, wirkt hierbei beſtimmend. Von großartiger Wirkung iſt die Altaranlage. Eine doppelte Freitreppe führt zu dem mit einer Brüſtung abgeſchloſſenen Altarraum. Ein Leſepult iſt hier angebracht; zur Seite ſteht die Kanzel, im Hintergrund der

reich ausgebildete, von katholiſchen Anklängen nicht ganz freie Altar, darüber die Orgel. So wird die Aufmerkſamkeit der Kirchenbeſucher

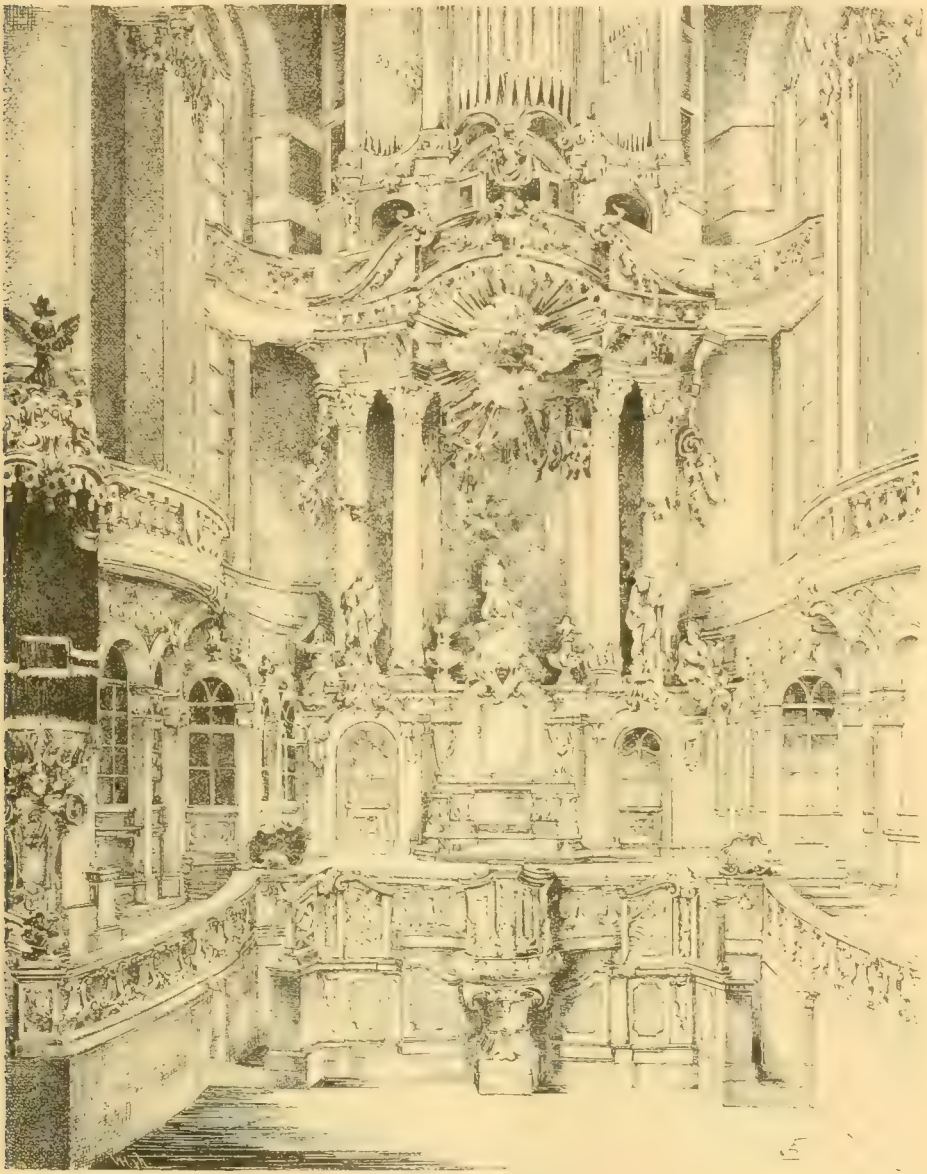
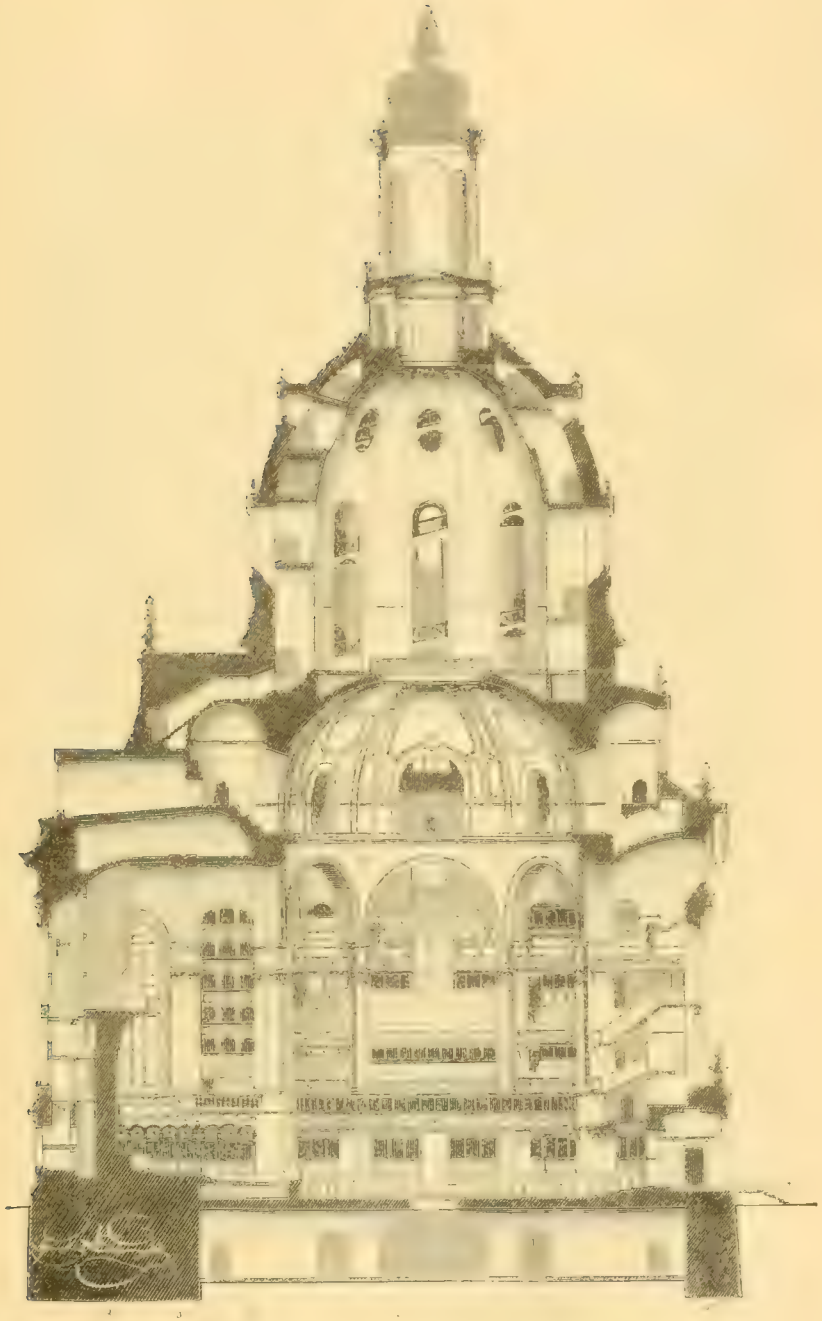


Fig. 56. Frauenkirche zu Dresden. Altaranlage.

ſtets in gleicher Richtung erhalten. Jedoch vermeidet Bähr, daß die Kanzel über dem Altar ſich erhebt. Zweifellos hat das Erſcheinen

des Predigers hoch über dem Tiſch des Herrn etwas Beleidigendes, iſt es nicht künſtleriſch zu rechtfertigen, wenn derſelbe, wie der Kukuk an der Schwarzwälderuhr, vorher ungeſehen auf einem Platze erſcheint, auf dem nach der ſonſt üblichen Anordnung ſich das Altarbild befinden ſollte. Weit würdiger und namentlich weit proteſtantiſcher iſt es, wenn man ihn die Kanzel erſteigen, alſo gewiſſermaßen aus der Gemeinſchaft der Gläubigen als einen der ihrigen heraustreten ſieht. Dies iſt in der Frauenkirche der Fall. In ihr ſehen wir alſo alle jene Bedürfniſſe erfüllt, welche 100 Jahre ſpäter Bunſen und Semper, als für den Proteſtantismus maßgebend, neu entdeckten, d. h. die Abendmahlkirche an Stelle des katholiſchen Chores. Der Platz für die Abendmahlsfeier iſt durch Stufen über die Predigtkirche erhöht. Das Leſepult iſt eine architektoniſche, unbewegliche Vorrichtung, die Kanzel ſteht an der öſtlichen Wand des Querſchiffes, zunächſt dem Chorabſchnitte, das Taufbecken in der Abendmahlkirche. Aber vergleichen wir Semper's an die Frauenkirche ſich anlehnenden Entwurf zur Nicolaikirche in Hamburg, ſelbſt an der Hand der meiſterhaft geſchriebenen Broſchüre: „Ueber den Bau evangeliſcher Kirchen“, mit Bähr's durchaus urſprünglicher Leiſtung, ſo werden wir zugeben müſſen, daß Semper durch die Wahl mittelalterlicher Formen, durch die Einführung von der katholiſchen Proceſſionskirche entſprechenden Lang- und Querſchiffen, ſich immer noch als durch die Ueberlieferung gebunden, als unfrei erwies, während der große Baumeiſter der Barockzeit und des Pietismus nur in der eigenen Geſtaltungskraft Ausdrucksmittel für ſein Bauideal ſuchte und auch in reichem Maße fand.

Die eigenartige Größe Bähr's ſpiegelt ſich am reinſten aus dem Vergleich ſeines Meiſterwerks mit den Verſuchen Sturm's wieder. Der Gedanke iſt zur reifen, abgerundeten Form geworden. Weiträumig, in ſeinem Ernſt nur durch das zu reiche Detail der Emporen geſtört, iſt der Bau eine ſelbſtändige Erſcheinung in der Kunſtgeſchichte und als ſolcher eines der wichtigſten Werke deutſcher Schaffensluſt. Denn unter allen Leiſtungen der Architektur iſt die Bildung eines neuen Grundrißgedankens die höchſte und ſchwierigſte. Sie gelingt nur dem tief erregten Drange eines ganzen Volkes und eines dasſelbe bewegenden Gedankens. Nicht die geiſtvolle Formenbehandlung der ſüddeutſchen Meiſter, nicht die Prachtentfaltung an den Berliner und fränkiſchen Schloßanlagen, ſondern der Entwurf der Dresdner Frauenkirche iſt die höchſte That des deutſchen Barockſtiles, ob er gleich an Formvollendung und namentlich an einſchmeichelnder Anmuth tief unter vielen gleichzeitigen Werken ſteht. Die Wirkung des Gotteshauſes auf die Menge war ſeiner Zeit eine außerordentliche. Den Meiſter trug die Achtung



ſeiner Mitbürger über die peinigenden Angriffe ſeiner künſtleriſchen und techniſchen Gegner hinweg, welche namentlich unter den klaſſiſch gebildeten und höfiſch-vornehmen, niederländiſch-franzöſiſchen Architekten zu ſuchen waren. Siegreich behauptete er ſich in der Ehrlichkeit ſeines künſtleriſchen Wollens. Denn alle Ränke brachten ihn nicht davon ab, die thurmartig ſich aufbauende Kuppel, dieſe großartige, von den Zeitgenoſſen für ſchier unmöglich gehaltene techniſche Leiſtung, von feſtem Stein aufzumauern, ja, bis in die ſteile Pyramide der Laterne hinauf ausſchließlich ächte Materialien zu benutzen. Daß der Plan nicht ganz zur Ausführung kam, daß vielmehr die Laterne durch eine ſtumpfe Haube bekrönt wurde, iſt nur durch ſeinen vor Vollendung des Baues infolge eines Falles vom Gerüſte eingetretenen Tod möglich geworden.

Proteſtantiſch iſt die Einfachheit des architektoniſchen Aufbaues, die Beſcheidenheit in Verwendung ornamentalen Schmuckes. Ja, der deutſche Meiſter wagt es alle antikiſirenden Formen nach Kräften zu vermeiden. Seine mit einer Art Lambrequins verzierten Pilaſter, fein das gleiche Motiv fortbildender Gurt um die Kuppel, die an gothiſche Unterlagen mahnende Geſtalt der ſchlanken Rundbogenfenſter — Alles dies verräth, daß Bähr in die deutſche Kunſt das Vertrauen ſetzte, ihr entſprechende Formen ſelbſt zu erfinden, daß er, von dem Wirbel bis zur Zehe von nationalem Weſen beherrſcht, ein bewußt deutſcher Künſtler war. Aus dem Grundriſſe heraus entwickelt ſich der Entwurf mit ſeinen Vor- und Rückſprüngen als ein treues Bild der Aufgaben der einzelnen Bautheile; nur die derbe Kraft der Maſſen, die überaus wirkungsvolle Umrißlinie, geben dem Baue ſein künſtleriſches Gepräge. Feſt in ſich geſchloſſen, „von Grund aus bis oben hinaus gleichſam nur ein einziger Stein“, wie ein Zeitgenoſſe ſagte, ſo ſteht das Werk da, der vollendete Ausdruck einer merkwürdigen geiſtigen Bewegung im deutſchen Volke, ein rühmliches Denkmal kulturgeſchichtlicher Entwicklung in einer Zeit des Stillſtandes und der Verrohung. Und wie das deutſche Volk ſeinen großen Tondichter Sebaſtian Bach faſt ganz aus dem Auge verlor, weil ihm die ſchwere Perücke das liebe, derbe Geſicht faſt ganz verdeckt hatte, ſo kam es auch, daß es ſich nicht des Ruhmes bewußt geblieben iſt, durch Bähr eine der bedeutendſten künſtleriſchen Thaten der Zeit aus ſeiner Mitte herausgeboren zu haben.

Die Allſeitigkeit der Kunſtbewegung im nichtkatholiſchen Deutſchland, welche neben dem ganz Europa gemeinſamen Gedanken der Durchbildung des Fürſtenſchloſſes ſich auf die Errichtung eines proteſtantiſchen Gotteshauſes zuwendete, bekundet ſich auch durch die

Vorgänge in Schleſien, jenem Lande, in welchem der Glaubenskampf faſt das ganze 17. Jahrhundert hindurch am traurigſten wüthete. Fer-

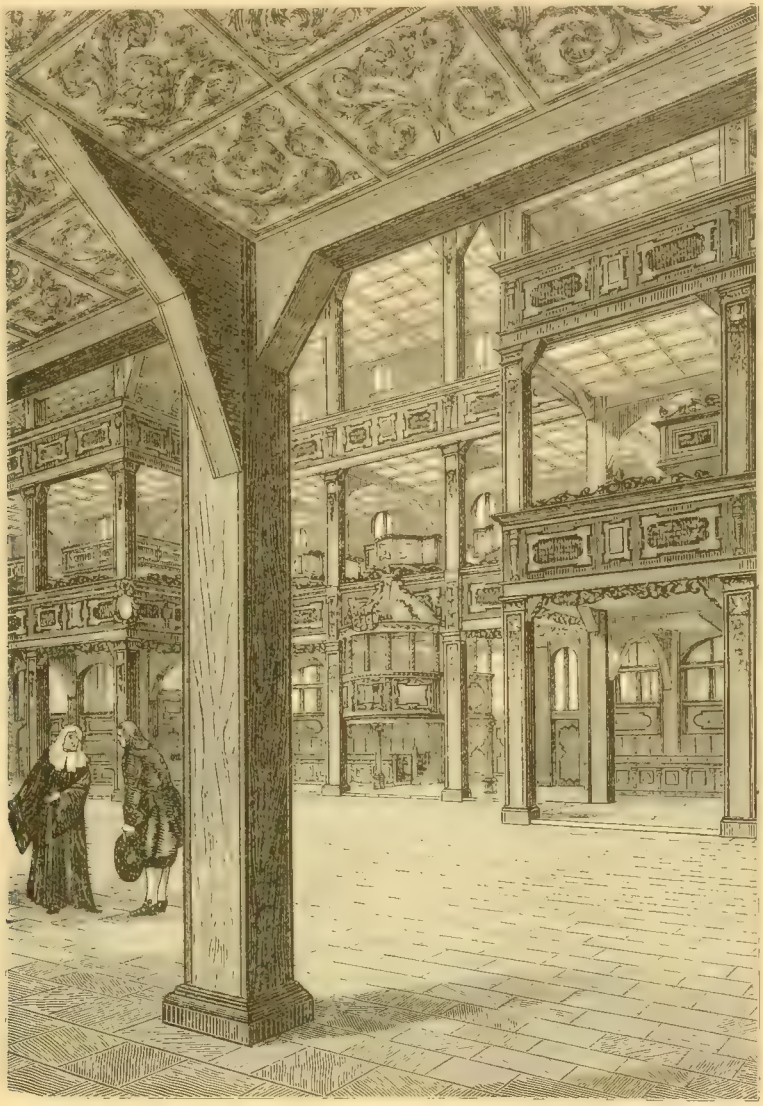


Fig. 31. Friedenskirche zu Schweidnitz.

dinand II. verſuchte thatkräftig den Katholicismus dort einzuführen. Der hohenzolleriſche Fürſt Johann Georg von Jägerndorf verlor ſein Land, weil er dem Winterkönig angehangen hatte. Im Jahr 1648 wurden die Jeſuiten förmlich aufgenommen, alle proteſtantiſchen Kirchen ge-

ſchloſſen, deren Vermögen eingezogen. Nur Jauer, Schweidnitz und Glogau durften in ſogenannten „Friedenskirchen“ dem alten Glauben nachgehen. Unter Kaiſer Leopold I. wurde das harte Verfahren auf die Herzogthümer Liegnitz, Wohlau und Brieg ausgedehnt, doch endlich durch kaiſerlichen Rezeß von 1709 erhielten die Proteſtanten Schleſiens 128 Kirchen für ihren Gottesdienſt zurück, und das Recht, ſechs neue, ſogenannte „Gnadenkirchen“ in Freiſtadt, Hirſchberg, Landeshut, Militſch, Sagan und Teſchen zu errichten.

Dieſe Beſtimmungen weiſen uns auf die Orte, wo wir die Regungen des proteſtantiſchen Geiſtes im Kirchenbau zu ſuchen haben; die ganze politiſche Lage des Landes läßt von vorne herein vermuthen, daß hier wenig fremde Einflüſſe, ſondern eine nationale Strömung ſich ebenſo geltend machte wie in den gleichzeitigen Bewegungen in Schleſiens ſchöner Literatur.

Die Friedenskirchen[1] unterlagen in ihrem Bau der Beſtimmung, daß ſie auf beſtimmten Plätzen außerhalb der Stadtmauer nur als Fachwerkbauten errichtet werden durften. Das älteſte dieſer ſcheinbar nur für den Augenblick, unter der Bedingung ihrer leichten Zerſtörbarkeit, doch für große Gemeinden errichteten Gotteshäuſer war jenes zu Glogau (1651—1652), welches 1764 bei einer Belagerung niedergelegt wurde. Dagegen blieb jenes zu Jauer erhalten, welche der auf Reiſen in Frankreich gebildete Breslauer Ingenieur *Albrecht von Saebisch* (geb. 1609, † 1688) durch den Zimmermeiſter *Andreas Kemper* erbauen ließ. Die Anlage iſt die einer Baſilika, wie jene zu Charenton, mit einer Empore an drei Seiten des rechtwinkligen Raumes, an der vierten jedoch mit einem wohl nachträglich angefügten Vieleck-Chor. Später wurden noch zwei weitere Emporen in die Seitenſchiffe eingezogen und ſomit das ſaalartige Anſehen der Kirche noch verſtärkt. Der Fachwerkbau tritt im Innern wie Aeußern unverhüllt auf und verhindert eine höhere künſtleriſche Geſtaltung des Raumes und der Façaden.

Von denſelben Bauleuten, die durch die einheimiſchen Maurermeiſter *Zoeller* und Zimmermeiſter *Kaspar König* unterſtützt wurden, iſt die Friedenskirche zu Schweidnitz (1658), bei welcher das Syſtem eine ungleich bedeutendere Durchbildung dadurch erhielt, daß dem Kirchengrundriß eine Kreuzform gegeben wurde, um welchen ſich eine doppelte Empore herumzieht (Fig. 32). Der Altar befand ſich am Ende eines der längeren Kreuzarme, die Kanzel an einem der kürzeren. Wieder ſind die Kirchenbänke zum Umklappen eingerichtet, wie in Augsburg. Die Ausſchmückung der Kirche fiel dem Tiſchler

[1]) Deutſche Bauzeitung 1886. S. 578.

und Staffirmaler anheim, der ihr denn auch einen ländlich heiteren Charakter zu geben wußte. Die zahlreichen Anbauten von Stübchen und Kapellen ſind neueren Urſprungs. Der Zweck, einer großen Gemeinde Gelegenheit zum Anhören der Predigt zu geben, iſt völlig erreicht, denn bei einem Langhaus von 44 Meter Länge und 20 Meter Breite finden 7500 Menſchen in der Kirche Platz.

Die Gnadenkirchen haben nicht unter der Beſtimmung zu leiden gehabt, daß ihnen ein minderwerthiges Material vorgeſchrieben war. Aber ſie blieben in der Grundrißentwicklung dem eingeſchlagenen Wege treu. Ich kenne nur jene zu Hirſchberg 1709 und Landeshut 1711. Beide beſtehen aus nunmehr gleichſchenkligen Kreuzen, um welche Emporen gelegt ſind, während in den Ecken Treppenthürme aufſteigen. Der Centralbau, welcher ſich ſomit auch hier ſchrittweiſe aus der Baſilika entwickelte, wird durch eine flache Kuppel, die Treppen werden durch kleine Hauben ausgezeichnet, ſo daß ſich über die breiten, durch Pilaſter einfach gegliederten Façaden mit ihren noch gothiſirenden Fenſtern ein nicht eben glücklich, haufenartig ſich entwickelnder Dachausbau erhebt. Die behäbige, bürgerliche, doch künſtleriſch unbedeutende Innenentwicklung der Kirchen entſpricht völlig der Geiſtesart der tüchtigen Handwerker und Kleinbürger, welche ſie erbauten.

III. KAPITEL.

Der Hugenottenstil.

us der Schilderung des mitteldeutſchen Barockſtils haben wir erſehen, wie viel fremde Einflüſſe auf die deutſche Baukunſt einwirkten. Vereinzelt, meiſt nur durch Stukkatoren vermittelt, begegnen wir jenen Italiens, häufiger, wie aus der Lage nicht anders zu erwarten, denen der Niederlande. Holland, als der Sitz des europäiſchen Handels, als blühender, reicher Staat, begann zu jener Zeit die Küſtenländer geiſtig zu beherrſchen und tief in das Innere des Reiches ſeine beſonders im Tiefbau erfahrenen Baumeiſter, ſeine Waſſer- und Feſtungsingenieure zu ſenden.

Aber Holland ſelbſt huldigte nicht mehr ganz jenen Idealen, welche Vingboons und Campen vorſchwebten. Es wurde mehr und mehr beeinflußt von Frankreich, ſeit dort die Hugenotten bedrückt und vielfach zur Auswanderung gezwungen wurden. Die Freiheit des Landes, die Höhe ſeiner Bildung und die Trefflichkeit ſeiner Lehranſtalten, der Ruhm des dasſelbe beherrſchenden Wilhelm von Oranien wirkte beſtrickend auf die von pfäffiſcher Gehäſſigkeit bedrohten proteſtantiſchen Franzoſen, ſo daß dieſe in hellen Schaaren mit ihrem Leben ihre hoch entwickelte Kunſt über die Grenzen trugen.

Dieſe Kunſt zu ſchildern wurde in früheren Abſchnitten dieſes Buches verſucht. Die franzöſiſche Feinheit der Empfindung für Verhältniſſe, verbunden mit kritiſcher Schärfe und einer Neigung, alle Dinge unter ausgleichende Gedanken und Regeln zu ſtellen, hatte in *François Mansart* ihre Vollendung gefunden. Wurde dieſer Meiſter auch durch

die in Lebrun ſich bekundende katholiſch-ſinnliche Richtung in Paris bei Seite gedrängt, ſo entſtand ihm in den Refugiés doch eine Schule, welche bald weite Kreiſe umfaſſen und ſeiner Anſchauung zwar große Verbreitung, aber bei dem Mangel einer zu fernerer Durchbildung des Stiles geeigneten Heimathſtätte leider keine innere Fortbildung verſchaffen konnten.

Die Aufhebung des Ediktes von Nantes vertrieb, wie wir ſahen, *Daniel Marot* aus Paris. Er mußte Frankreich zu einer Zeit verlaſſen, in welcher das Barock durch die von Lebrun betriebene, wenn auch mit einer Niederlage endende Berufung Bernini's zum Louvrebau zur Herrſchaft zu gelangen ſchien. Der Niedergang der in der Baukunſt aus der Gunſt der höfiſchen Welt zurückweichenden, aber der Volksentwicklung entſprechenden, von den beſten Geiſtern in alle Schaffensgebiete getragenen klaſſicitiſchen Richtung ſchien durch die Hinneigung des Königs zu der katholiſch prunkvollen Selbſtherrlichkeit italieniſcher Kunſt beſiegt; die Schule Manſart's war beſeitigt, des Meiſters eigener Verwandter und Nachfolger zeigte ſich willfährig gegen die Wünſche des Gebieters in Geſchmacksfragen. Der Klaſſicismus floh mit der Reformation über die Grenzen.

Marot wendete ſich nach Holland, wo er Hofbaumeiſter Wilhelm III. von Oranien wurde, der ſeit 1672 Generalkapitän der Staaten war, und 1689 auf den Thron von England ſtieg, um dem Inſelreiche im Proteſtantismus ſeine Zukunft zu ſichern. Auch nach des Königs Tod (1702) lebte Marot noch in ſeiner neuen Heimat. Schon lange war Holland die Zufluchtsſtätte der Hugenotten geweſen. Dort begegnete der Schüler Manſart's daher einer der ſtrengern franzöſiſchen völlig entſprechenden Auffaſſung der Kunſt. Der Einfluß Rubens', der ſich immerhin wenigſtens in der Skulptur des Amſterdamer Rathhauſes geltend gemacht hatte, war völlig überwunden.

Als einer der einflußreichſten Künſtler lebte damals in Amſterdam der an der Pariſer Akademie gebildete und dort wohl zu ſeinen eigenartigen Kunſtbetrachtungen angeregte Maler *Gerard de Lairesse* (geb. zu Lüttich 1640, † zu Amſterdam 1711), welcher um 1690 ſein vorher lange auf dem Wege mündlicher Mittheilung ſeinem Inhalt nach verbreitetes „Groot Schilderboek" herausgab. In dieſem verkündete er ein Schlagwort, welches heute noch die meiſten Geiſter beherrſcht, nämlich, daß es gar nicht die rechte Kunſt wäre, die ungeſchminkte Natur abzuſchreiben, ſondern vorzugsweiſe der ideale Inhalt und die ideale Form Grundforderungen hoher Schönheit ſeien. Er brach alſo mit der in der Malerei noch herrſchenden freien Aeußerung des behäbig derben, ächt menſchlichen Volksgeiſtes der Niederländer, mit

den kecken Genreſcenen und dem breiten Realismus, ja ſelbſt mit der kühnen Wahrheit eines Rembrandt, die ihm nur als Abhängigkeit vom Modell erſchien, und forderte vom Künſtler einen wohl ausgedachten, bedeutenden, d. h. auf dem Wege der Literatur, durch Vertiefen in die Geſchichte und am liebſten in die klaſſiſche Sagenwelt begründeten Gegenſtand, einem erhabenen Gedanken und eine von allem Gemeinen freie, veredelte Darſtellung der Natur. Als Vorbild für dieſe Veredelung der Erſcheinungswelt bezeichnete er die Antike, welche ihm hoch über allem Modernen ſtand. Denn dieſes ſei wandelbar, dem Geſchmack unterworfen, während das Alte ſtets bedeutend, Ausfluß einer erhabenen Denkweiſe und in ſeinen Formen unwandelbar ſei.

Solche Grundſätze in der Malerei waren ganz entſprechend der ſtreng klaſſiciſtiſchen Architekturſchule. Sie ſind eine Folge der Kunſtart eines Vingboons. Nur iſt es nicht, wie man zumeiſt annimmt, die Malerei geweſen, welche den Anſtoß zu ſo grundſätzlich veränderter Auffaſſung, zum Bruch mit der großen niederländiſchen Schule gab, ſondern die Baukunſt.

Dies beſtätigt auch der Meiſter, welcher Laireſſe's Grundſätze in der Malerei am glänzendſten zur Erſcheinung zu bringen verſtand: *Adrian van der Werfft* (geb. zu Kralinger Ambacht 1659, † 1722), der berühmte Maler, welcher ſich auch wiederholt der Architektur zuwendete. An ſeinem Hauptbau, der Börſe zu Rotterdam (1722), erkennt man deutlich den franzöſiſchen Einfluß. Der Hof iſt von einfach gequaderten Arkaden umgeben, vor deren Pfeiler je eine toskaniſche Halbſäule geſtellt iſt; über das Gurtgeſims iſt eine zweite, kleinere Ordnung geſetzt. Nach außen wurde das Mittelriſalit der Schmalſeite höher emporgehoben und durch eine Kuppel mit Laterne ausgezeichnet, während die Eckbauten minder hoch und niedriger überdacht ſind. Verbunden werden dieſe Gebäudetheile durch zwei zurückliegende Thorbauten. Das Detail iſt höchſt einfach und oft geradezu dürftig, der Hof jedoch in der Geſamtwirkung nicht ohne eine Feinheit, welche durch die moderne Ueberdachung keineswegs geſteigert wird. Aehnlich im Stile iſt das Haus der Handelsſocietät an der Gelder'ſchen Kade und Zuidblaak.

Die geſamte Holländiſche und ein guter Theil der belgiſchen Kunſt machte alsbald die Schwenkung nach der energiſch klaſſiciſtiſchen Richtung mit. Die trockenere, aber ſichere Art des Vingboons wurde verlaſſen und eine etwas bewegtere, der franzöſiſchen des Marot ſich nähernde aufgenommen. So baut das Zollhaus zu Gent (1721), von *Bernard de Wilde*, ſich noch in Formen auf, welche mit denjenigen von St. Clemens zu Metz viel gemein haben: es zeigt die reiche An-

wendung von Quaderungen und dekorativen Säulenftellungen, die Arkade über dem Giebel u. f. w.; fo finden fich an dem erft 1769—1772 von *de Swart* geb. zu Rotterdam, † 1772) erbauten, überaus reizvollen **Delfter Thor zu Rotterdam** noch verwandte Motive, die fich fogar an dem **königlichen Pavillon zu Haarlem** (um 1790) wiederholen, welchen *Jean Baptiste Dubois* (geb. zu Arquemes 1762) fchuf.

Die franzöfifche Richtung wird in Belgien fogar durch eine perfönliche Handlung des Königs Ludwig XIV. eingeleitet, der 1671 den Grundftein zu der Wiederaufrichtung der St. Martinskirche zu Tournai legte, welche jedoch 1804 abgebrochen wurde. Während, wie wir fahen, der Profanbau Brüffel's nach dem Bombardement von 1695 in den Formen des Rubensftiles fich erhielt, während felbft in Metz die 1678 errichtete Bibliothek des Jefuitenftiftes noch in einem kräftigen Barockftil gleicher Tendenz gehalten ift, wendete fich bald auch die kirchliche Architektur den von Weften kommenden Anregungen zu.

Die Kirche **Notre Dame de Finisterre** (1700) zu Brüffel befteht aus einem dreifchiffigen Langhaus ohne Querfchiff und lang geftrecktem Chor. Die Anordnung der Kompofitapfeiler im Mittelfchiff, der die Arkaden tragenden jonifchen Halbfäulen, des Kappengewölbes über verkröpftem Hauptgefims und der Stichbogenfenfter in den Schildbögen entfpricht dem vielfach verwendeten Schema. Die Behandlung des Ornamentes aber, die Vorliebe für Eintheilung desfelben in Füllungen erinnern bereits an eine klafficittifche Richtung, zeigt eine in Belgien bisher unbekannte Zahmheit in formaler Beziehung.

Ebenfo giebt die **Minoritenkirche zu Brüffel** (1715) in der Façade fchon ganz das ftrenger antikifirende Schema wieder. Eine Pilafter-, bez. Säulenftellung beherrfcht die Façade, zwifchen der die Thüren und Fenfter willkürlich angeordnet find, der mittlere Theil der Façade ift über dem fchweren, verkröpften Hauptgefims mit einem großen, leeren Segmentgiebel überdeckt, über den feitlichen Rifaliten follten zwei niedrige Thürme aufftei gen, von denen jedoch nur der rechte zur Ausführung kam. Nüchterner noch, mit einem Thurm über dem Mittel der Façade, der an Stelle der Pilafter und Säulen nur durch Lifenen gegliedert wurde, ift die jetzt in Ruinen liegende Abteikirche von Villers in Brabant, welche nach 1705 als Umbau einer gothifchen Kathedrale entftand. Bedeutender war die Karthaufe zu Lüttich (1705), welche zu Anfang unferes Jahrhunderts zerftört wurde. Ihre Façade war mit in den Klofterbau hineingezogen, deffen Flügel, einen Hof bildend, nach vorne fich erftreckten. Diefelbe war wieder durch eine Ordnung gegliedert, über der ein hoher Auffatz das Mittelfchiff

maskirte; verwandt waren die Abteikirche von Leffe (1714), die vom Architekten *Gabi* aus Lille errichtete Abteikirche St. Ghislain (1714), die rieſige, jetzt in Ruinen liegende Abtei von Alne bei Charleroi und Andere mehr. Ebenſo erhielt ſich dieſe Richtung im Profanbau: denn der Fürſtbiſchöfliche Palaſt zu Lüttich (1737), erbaut von *Anneessens*, gehört gleichfalls hieher.

Marot's eigene Thätigkeit läßt ſich bei dem Mangel an tüchtigen Vorarbeiten für die Baugeſchichte Hollands nur lückenhaft nachweiſen.

Von ihm wurde dort das Schloß Heeren-Loo errichtet, ein ſichtlich an Verſailles ſich anlehnender Entwurf mit einem Ehrenhof und einem nach rückwärts ſich abtreppendem Herrenflügel, in deſſen Achſe hinter dem Vorhaus die dreiarmige Treppe lag. Dieſe iſt wieder der Geſandtentreppe in Verſailles nachgebildet, jedoch einfacher und ſtrenger gehalten. Das Material der Dekoration war zumeiſt Holz, welches als Marmor geſtrichen wurde. Auch das Huis te Niewburg und das Schloß zu Ryswyk (1783 niedergeriſſen), in welchem der Friede von 1697 geſchloſſen wurde, waren ähnliche Anlagen. Nur lagen die Pavillons bei dem letzteren in der Querachſe des Mittelbaues, indem ſie durch Galerien mit denſelben verbunden waren.

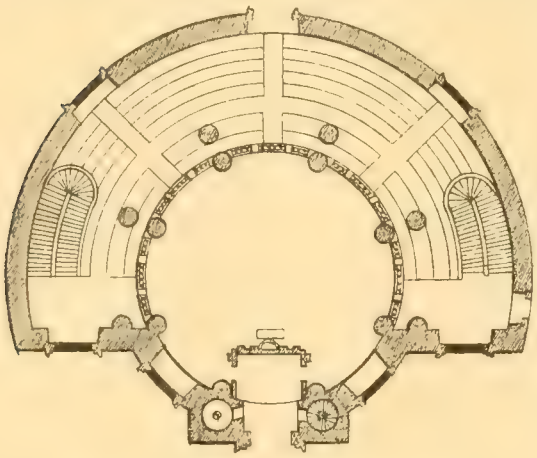


Fig. 33. Lutheriſche Kirche zu Amſterdam.

Ebenſo dürfte Marot auf das nach engliſchem Vorbilde errichtete Schloß de Voorſt bei Zütphen Einfluß gehabt haben, welches Wilhelm III. für ſeinen Kanzler, den zum Grafen Albemarle ernannten Arnold Jooſt van Keppel um 1700 erbauen ließ: ein zweigeſchoſſiges Hauptgebäude von bedeutender Tiefe, zur Seite zwei eingeſchoſſige Wirthſchaftsflügel, die mit dem erſteren durch je eine Viertelkreis-Galerie verbunden ſind. Vor die letztere legt ſich je noch eine Säulenhalle. Der Hof iſt durch Graben und Brücke nach vorn abgeſchloſſen. Auch in der ſehr beſcheidenen Architektur äußern ſich Anklänge an die engliſche Kunſt etwa des Colen Campbell. Aehnlich, doch ganz nüchtern iſt das Rathhaus zu Deventer.

Eines der merkwürdigſten Bauwerke dieſes Zeitabſchnittes iſt die Lutheriſche Kirche zu Amſterdam (1668) oder, wie ſie Sturm

ihrer Gestalt wegen nennt, der „Lutherische Pott", erbaut von *Dorsman*. (Fig. 33). Denn sie bekundet, daß auch hier, angeregt durch die Hugenotten, der Protestantismus auf die Herausbildung einer Predigtkirche bedacht war. Der Grundriß derselben besteht aus einem von 8 Säulen eingefaßten Rundbau. Drei Interkolumnien sind zugemauert. Vor der mittelsten derselben baut sich die Kanzel und der Altar auf. An die frei stehenden Säulen reiht sich ein zweiter Kranz und in Fächerform eine Empore, so daß der Grundriß die Gestalt eines Kreises erhält, um welchen sich ein Halbkreis-Ring legt. Der Architekt schuf somit einen im Grunde dem Theater entlehnten Hörsaal, welcher den Kirchgänger in enge Beziehung zu dem Kanzelredner bringt, und die in Charenton angeregten Gedanken baulich weiterführt.

Auch in einer weiteren Beziehung gewannen die Holländer einen mächtigen Einfluß auf die umliegenden Gebiete. Ihr flaches Land, die Nothwendigkeit der regen Bethätigung im Kanalbau, die durch die örtlichen Verhältnisse und durch die Kriege gegen übermächtige Feinde mächtig erstarkte Befestigungskunst hatten sie auf eine praktische Verwerthung der Feldmesserei auch im Städtebau hingewiesen. Daran schloß sich die Neigung für eine künstlerisch angeordnete Natur, wie sie sich schon in den Gartenentwürfen des Vredeman de Vries bekundet hatte.

So kam es, daß die Niederländer früh mit Frankreich hinsichtlich der Gartenanlagen wetteiferten. Der Park von Loo galt lange als vorbildlich. Er besteht aus einer mächtigen Fläche, die wie mit dem Winkellineal in Felder abgetheilt ist. Zwar finden sich in den Ecken hier Wasserkünste, dort Blumenbeete zwischen geschnittenen Hecken, oder ein Teich, welcher mit Laubgängen umgeben wurde, oder eine Orangerie mit wohlgepflegten und beschnittenen Bäumchen. Aber einen größeren Gedanken, wie ihn Lenôtre zum Ausdruck zu bringen trachtete, wird man vergeblich suchen. Peinliche Ordnung und Sorgfalt erscheinen an Stelle künstlerischer Absichten, große Baummassen fehlen ganz in diesen völlig übersichtlichen, aber auch völlig geistlosen Anlagen. Der Park zu Dieren mit seinem durch kleine Hecken in rechtwinklige Felder getheilten Parterre, Plantagerie, mit seinem viereckigen Teich, welchen aus Linden geschnittene Laubgänge, einige den Hottentottenkralen nicht unähnliche, ebenfalls aus Laubwerk gebildete Pavillons und zwischendurch Grotten umgeben, ist nicht besser. Auch das in völlig geometrischen Linien sich weiterhin erstreckende Blumenparterre des Parks bei Zütphen, das zierlich-kindische Grottenwerk, die Nischen mit Brunnen und die Volièren von Rosendael lehren, daß der holländische Gartenbau keineswegs dem französischen gleich kam. Erst *Simon Schynvoet* zeigt uns in seinem 1697 erschienenen Kupferwerke, daß

man auch dort die Architektur mit den gefchnittenen Hecken zu verbinden und wenigftens fo in kleinen Denkmälern, Statuengruppen und dergleichen, dem Garten einen erhöhten Reiz zu geben gelernt hatte.

Trotzdem waren die holländifchen Ingenieure überall gefucht, finden wir fie gemeinfam mit den Architekten bald in ganz Norddeutfchland vielfach befchäftigt.

Der Gewaltftreich Ludwigs XIV. gegen die Hugenotten führte jedoch nicht nur Marot zur Auswanderung aus Frankreich. Gegen 300000 meift wohlhabender, gebildeter, gewerbfleifsiger Franzofen zogen, vielfach über Holland, in deutfches Gebiet ein, ganze Induftriegebiete wurden zu Ehren des katholifchen Bekenntniffes entvölkert, der Handel geftört, das Gewerbe verdorben. In das durch Kriege verwüftete deutfche Reich ergofs fich der Strom einer höher entwickelten, aufftrebenden Bürgerfchaft, der beften ihres Stammes, glaubensftarker, opfertreudiger Männer, welche die Bildung ihrer Heimath mit der unverwüftlichen Vollkraft deutfcher Natur zu mifchen berufen waren. Die Reformirten ftanden den Einwanderern in ihrem Bekenntniffe am nächften. Daher boten neben Holland, England und der Schweiz namentlich Bremen, Hamburg, Brandenburg, die Pfalz, Heffen-Kaffel, Heffen-Homburg und Franken, die Stätten, in welchen die Ankömmlinge bereite Aufnahme fanden.

Faft überall aber, wohin der Strom fich wendete, äufserte fich derfelbe auch in architektonifcher Beziehung. Ueberall zeitigte er jene holländifch-franzöfifche Kunftrichtung, jene verftändig klare, fchulmäfsige Art, welche ein eigentlich geniales Schaffen, eine förderfame Entwicklung fchon deshalb ausfchliefst, weil fie fich nicht aus der breiten Menge des Volkes entwickelt, fondern das Gemeingut weniger, dem Boden ihres Schaffens Entriffener und langfam fich wieder Anheimelnder ift: eine Kunft aus zweiter und daher minder fruchtbarer Hand.

Die hervorragendfte künftlerifche Erfcheinung unter den Hugenotten ift *Paul Dury* (geb. zu Paris, † zu Kaffel), vielleicht ein Nachkomme des Amfterdamer Meifters *Danckaert*, welcher den Zunamen *de Ry* hatte. Gleich Marot war er in die Dienfte Wilhelms von Oranien eingetreten und arbeitete gemeinfam mit dem berühmten Feftungsbaumeifter *Menno van Coehorn* (geb. zu Leeuwarden 1641, † zu Wijkel 1704) für den Fürften an der Befeftigung von Maaftricht. Seit 1684 trat er in die Dienfte des Landgrafen Karl II. von Heffen-Kaffel, der ihn als Ingenieurhauptmann anftellte. Seine erfte künftlerifche Aufgabe war, für feine Landsleute in Kaffel einen neuen Stadttheil, die Ober-

neustadt anzulegen, die sich bald mit thätigen und geschickten Einwohnern füllte, zumal der Landgraf es sich durch Rundschreiben, Geldunterstützungen und Steuerbefreiungen angelegen sein liefs, dafs von allen Seiten, aus Frankreich, von den Waldensern, aus der Pfalz Ansiedler herbeigezogen wurden. 1688 wurde die neue Stadt nach holländischer Sitte in geraden und breiten Strafsen und rechtwinkligen Häuserblöcken abgesteckt; Dury's eigenes Haus an der Ecke der Frankfurterstrafse entstand als der erste fertiggestellte Bau. 1698–1710 nach des Meisters Plänen. Wie die Kasseler Oberneustadt aussieht, so sind alle Hugenottenstädte gestaltet: Zweigeschossige, im Gegensatz zur Höhe der deutschen, breit sich entwickelnden Häuser, mit Ortsteinen an den Ecken, einfachen Gewänden, etwas reicher verzierten Thoren, Balkonen statt der deutschen Erker, Mansardächern. Gewöhnlich sind die Eckgebäude dreigeschossig. Die Grundrisse bieten breite Vorderräume, Galerien oder Balkone längs des Hofes. Rathhaus und Kaufhaus zeichnen sich durch etwas reichere Gestaltung aus. Das Ganze hat den Grundzug bürgerlichen Wohlstandes, geringen Fluges der Phantasie, eines behäbigen Mittelstandes und einer beschaulichen Selbstgenügsamkeit. Den Mittelpunkt der neuen Anlagen bildet hier die **französische Kirche** (1698—1710). Es ist an diesem Bau alsbald die Uebertragung der protestantischen Kirchenbaugrundsätze, wie sie sich auch in Frankreich und Holland ausgebildet hatten, auf Deutschland zu bemerken, die bewufste Hinneigung zu einem Predigtsaal. Hier bildet die Kirche ein oblonges Achteck, welches an den Ecken je einen Strebepfeiler, und an den Langseiten je einen weitern in der Achse hat. Der innere Raum ist von der vom Ritus geforderten Einfachheit, völlig schmucklos, ohne künstlerisches Interesse. Dieses vereinigte sich auf dem Vorbau an einer Schmalseite, welcher das Thor und die Treppen zu den Emporen beherbergt und durch sehr schlanke, bescheiden, doch nicht reizlos profilirte, toskanischen Pilastern gegliedert und von breitem Segmentbogen überwölbt ist. Die schlanken Rundbogenfenster, wie die mit Pilastern gegliederten Strebepfeiler lassen noch gothische Einflüsse durchblicken.

Aber auch der Profanbau erhielt durch Dury Anregungen. Im Jahr 1714 kamen das **Observatorium** (jetzt Pavillon genannt) und die übrigen Gebäulichkeiten an der herrlich am Höhenrande über der Au gelegenen Bellevuestrafse, meist sehr einfache Arbeiten, zur Ausführung, welche ihrer Architektur nach dem hugenottischen Künstler angehören, dem wohl auch als sein bedeutendster Bau das **Orangerie-Schloß in der Au** (1701—1711) zu verdanken ist. Bisher wurden dieselben dem aus römischer Schule hervorgegangenen *Guernieri* zugeschrieben. Jedoch weist an diesem Bau nichts auf italienischen — viel-

mehr Alles auf franzöſiſchen Einfluß hin. Gewiſſe Feinheiten des Details laſſen ſogar vermuthen, daß eine dritte und zwar eine ſehr geſchickte Hand, vielleicht ſchon die des Sohnes des Meiſters, *Carl Dury*, bei der Beſtimmung des Baumeiſters mit in Frage zu ziehen iſt.

Der Bau beſteht aus einem zweiſtöckigen, länglich achteckigen Mittelpavillon, an den ſich lange, einſtöckige Zwiſchenbauten bis zu den beiden dreiſtöckigen Eckpavillons ausdehnen. Die Architektur iſt eine einfache und beſteht aus Rundbogen-Fenſtern über ſchlichten Kämpfergeſimſen, Rundſchilden in den Zwickelfeldern, joniſchen Pilaſterſtellungen nur in den Pavillons und den Achſen der Zwiſchenbauten. Die Geſimſe ſind nur mit leichten Verkröpfungen verſehen und fein durchgebildet. Eine Attika mit Figuren bekrönt alle Bauglieder. Eine Baluſtrade zieht ſich vor dem Gebäude hin und trennt die Blumenterraſſe von dem tiefer gelegenen Wieſenplan des großartig angelegten Aueparkes. Von den zu Seiten des Eckpavillons ſtehenden geſonderten Bauten mit gequadertem Erdgeſchoß und ſchlichter, durch zwei Stockwerke reichenden joniſchen Pilaſtern enthält der ältere das 1720 vollendete, berühmte Marmorbad des *Pierre-François Monnoi* (geb. zu Beſançon um 1660, † zu Rom 1730), während in dem jüngeren erſt 1705 errichteten Küchenſchloß ſich Wirthſchaftsräume befinden. Die Orangerie ſelbſt gehört zu den maleriſchſten Leiſtungen franzöſiſcher Architekturſchule in Deutſchland und bietet viel des Reizenden und Zierlichen.

Nicht minder bedeutend war der Einfluß der Hugenotten auf die Pfalz. Schon Marot hatte für das Schloß zu Mannheim wohl erſt nach 1699 einen Plan ausgearbeitet. Leider beſitzen wir nur eine Vogelperſpektive desſelben. Aus dieſer erſieht man, daß der Herrenflügel als eine zweiſtöckige Anlage geplant war, welche durch eine Pilaſterſtellung zuſammengefaßt wurde. Ueber dem mittleren Theile erhob ſich ein drittes, kleineres Geſchoß mit Attika und einem Giebel über den vier Syſtemen in der Achſe des Gebäudes und pavillonartigen, bis zu einem niederen Kuppelbau in der Mitte ſich aufbauenden Dächern. Dieſer Haupttheil entſprach im weſentlichen Levau's Façade von Schloß Vaux-le-Vicomte und den Pariſer Arbeiten Marot's. Die anſchließenden Flügelbauten enden mit je einer rechtwinkligen Vorlage, die durch Pavillons ausgezeichnet iſt. Nach dem Garten wie dem Hof erſtrecken ſich weit ausgedehnte Arkadenreihen, die bei letzterem in zwei das Portal flankirenden, nach Art der Trajansſäule verzierten doriſchen Säulen auf hohem Poſtament abgeſchloſſen wurden. Das Ganze erhebt ſich nicht zu wahrhaft künſtleriſcher Durchführung, ſondern erſcheint in allen Theilen als eine ziemlich trockene, ſchematiſche Arbeit.

Die bald darauf in Mannheim entftehenden Bauten verleugnen den Einfluß Marot's nicht. Es wird in den Chroniken der Stadt *Georg Weger* als jener Architekt genannt, dem der Aufbau der aus Trümmern der Zerftörung von 1698 erftehenden Refidenz oblag, während *Cohorn* den Grundplan und die Befeftigung fchuf. Wie in der Neuftadt zu Kaffel find auch hier geradlinige und rechtwinklig fich fchneidende Straßen das Merkmal niederländifcher Ortsanlagen. Nirgends aber wurde das Syftem mit gleicher Allgemeinheit durchgeführt und die ganze Stadt in Quadrate abgetheilt, wie in der pfälzifchen Hauptftadt.[1]) Die Eintönigkeit und Gedankenlofigkeit der Gartenanlagen wurde einfach auf die Städte übertragen.

Im Jahre 1700 wurde das Rathhaus vollendet, 1701 der Grundftein zu dem Thurm desfelben gelegt, 1707 die proteftantifche Kirche an denfelben angefügt. Die Anlage läßt die ftückweife Entftehung erkennen, aber auch bemerken, daß in Weger ein deutfches, von der ftrengen Schule Hollands abweichendes Element fich äußerte. Die nach dem Markt zugekehrte Façade des Rathhaufes befteht aus 8 toskanifchen, verkröpften, regelrecht gebildeten Pilafterftellungen auf hohen Poftamenten, welche die beiden Gefchoffe in ein Syftem zufammenfaffen. Nur das durch einen von barocken Atlanten getragenen Balkon ausgezeichnete Mittelfyftem wird durch ein Segmentgiebel bekrönt. Genau diefelbe Anlage weift die Kirche auf, abgefehen von ihren durch beide Gefchoffe reichenden Rundbogenfenftern, felbft der hier von Engeln getragene Balkon ift an der Kirchenfaçade fchematifch wiederholt. Zwifchen den Walmdächern diefer Hauptgebäude erhebt fich der fchwere quadratifche Thurm in drei Stockwerken bis zur achteckigen Spitze. Das Innere der dreifchiffigen Kirche mit ihren roh gebildeten Säulen und Kompofitakapitälen, dem Altar in einer an den Thurm fich lehnenden füdöftlichen Nifche macht fo wenig Anfprüche auf künftlerifche Bedeutung, wie das weftliche Thor, ein fchwächlicher Ausläufer deutfcher Renaiffance. Die beffer durchgebildete Façade gegen die Neckarftraße hat moderne Umgeftaltungen erfahren.

Ein weiterer, franzöfifcher Meifter, *Johann Clemens Froimont*, wird feit 1712 als der Nachfolger des *la Frise du Parquet* († vor 1718) am Bau des bifchöflichen Palais zu Speyer, des heutigen Licealgebäudes, genannt. Er wurde 1717 hochftiftlicher Baumeifter. Seit 1720 fcheint diefer Architekt fich ausfchließlich nach Mannheim gewendet zu haben, welches der Kurfürft Karl Philipp zu feiner Hauptftadt erwählte. Alsbald begann der Bau eines Schloffes, deffen Plan-

[1]) H. v. Feder, Gefchichte der Stadt Mannheim. Mannheim 1875.

entwurf ihm zufiel. Der Grundſtein wurde noch im Sommer desſelben Jahres gelegt und der Bau bis 1730 fortgeführt. Unter den großen Fürſtenſitzen jener Periode iſt das Mannheimer Schloß wohl der gewaltigſte. Eine Frontlänge von 600 Metern, ein Flächeninhalt von 6 Hektar, 1500 Fenſter! Das ſind Zahlen, welche genügend die Verhältniſſe des Werkes darlegen. Die Grundrißanlage beſteht aus drei Flügeln um einen rechtwinkligen Hof und zwei an den Enden derſelben ſich anlegenden, ſeitlichen Verlängerungen. Die Ecken werden durch Pavillons verſtärkt, welche über dem niedrigen, in den Höfen als Arkadenreihen gebildeten Erdgeſchoß ſich in zwei Hauptgeſchoſſen und einem dazwiſchen liegenden Mezzanin bis zum von einer Attika bekrönten Hauptgeſims erheben. Die Fenſter ſind ſchlicht umrahmt, im oberſten Geſchoß mit wechſelnden Verdachungen bekrönt, liſenenartige Pilaſter gliedern die Flächen. Den Zwiſchentrakten fehlt der obere Stock. Beſonders betont iſt der Mittelpavillon, welcher den Feſtſaal und die Prunktreppe beherbergt und ſich an Höhe über die Eckbauten erhebt. Aber auch hier nimmt die aus Doppelpilaſtern gebildete Architektur einen nur ſchwachen Anlauf zu üppigerer Geſtaltung, ſie bleibt in den Feſſeln akademiſcher Gleichförmigkeit und nüchterner Verſtändigkeit ſtecken. Die wohl bei dem Bombardement von 1795 zerſtörten Dächer hätten vielleicht dem jetzt theilweiſe ganz unbenutzt liegenden und ſtark verfallenden Bau ein belebteres Ausſehen gegeben, jetzt vermag er trotz ſeiner Rieſengröße unſere Theilnahme nur im geringen Grade zu feſſeln. Das Detail, namentlich die Schlußſteine der Hofarkaden – Masken ſterbender Krieger — zeigen, wie übel es in der jungen Stadt auch um die künſtleriſchen Hilfskräfte beim Bauen beſtellt war.

Die 1731 geweihte Schloßkirche, die gleich wie zu Verſailles zur Seite des Ehrenhofes liegt und der gegenüberliegende Bibliothekſaal zeigen zwar veränderte Verhältniſſe, zwei Stockwerk zuſammenfaſſende Fenſter mit oberen Ochſenaugen, aber nicht hervorragende, künſtleriſche Kraft. Die Kirche iſt einſchiffig, reich ſtukkirt. Ueber den Pilaſtern in hellrothem Marmor und mit weißen Kapitälen dehnt ſich die von *Cosmias Asam* mit gewohnter Meiſterſchaft gemalte Decke aus, den Triumpf der Religion verſinnbildlichend. Die Altäre ſind von der größten Pracht in Bezug auf die Ausſtattung. Doch der Gedankenreichthum des ſüddeutſchen Meiſters hilft uns nicht völlig über die Armuth des Franzoſen hinweg.

Um ſo mehr überraſcht es, in dem Treppenhauſe eine höchſt erfreuliche Leiſtung und in dem anſtoßenden Saale eine Raumentfaltung zu finden, welche auf fränkiſche Vorbilder hinweiſt. Manche Theile der Stukkirung beider Räume dürften allerdings einer ſpäteren Zeit an-

gehören, doch zeigt die bedeutende Grundrifsanordnung in der mit zwei Armen zu einem mittleren Podest aufsteigenden Treppe mit ihren malerischen Durchblicken nach dem sie vom Saal trennenden Gange, bemerkenswerthe Begabung zum Entwerfen, jedoch auch eine unverkennbare Annäherung an fränkische Vorbilder. Mehr tritt dies noch im Rittersaal hervor, welchen mächtige jonische Säulen in rothem Marmor mit weifsen Kapitälen und Basen auf schwarzen Postamenten gliedern, während die Hauptfenster mit einer reich stukkirten Bogenstellung umgeben, die oberen quadratischen in das schwächlich gebildete Hauptgesims gezogen sind. An den Innenwänden ersetzen Bilder die Fenster. Auch in den anstofsenden Flügeln haben sich einige Reste früherer Pracht erhalten, namentlich in dem schon geschnitzten, in Gold auf Braun dekorirten Schlafsaal mit feinen gemalten Supraporten und gut angelegten Fufsböden u. s. w. Doch dürfte die Hand des Franzosen *Nicolaus de Pigage* bei diesen Dekorationen, wie die des Italieners *Alexander Galli Bibiena* bei dem Kirchenbau wesentlichen Einfluss gehabt haben.

Von mächtiger Ausdehnung ist auch der Schlofsentwurf, welchen *Rouge la Fosse* für Darmstadt schuf, und von dem 1715—1727 ein Theil ausgeführt wurde. Auch hierher hatten die Hugenotten sich gezogen, für welche Fosse 1710 eine derjenigen zu Bern nahe verwandte Kirche entwarf.[1]) Vollendet wurde vom Schloss nur der Flügel, dessen als Triumphbogen sich über gequadertem Erdgeschofs aufbauendes Mittel besonderen Reiz durch die mit frei stehenden Figuren geschmückte Attika erhält. In der Detaillirung zeigt sich eine Feinheit und Zierlichkeit, welche den Meister nach dieser Richtung vielen seiner Genossen gegenüber wohlthuend auszeichnet.

Auch die theoretische Richtung der französisch-holländischen Schule übertrug sich auf Deutschland und zwar zunächst durch *Carl Philipp Dieussart*, welcher sich durch die Herausgabe eines Kupferwerkes „Theatrum architecturae civilis" bekannt machte. Dies erschien zuerst 1682 in Güstrow in Mecklenburg. Die dortige Bauthätigkeit des Künstlers, der als fürstlicher Skulptor und Architekt angestellt war, scheint nur eine unbedeutende gewesen zu sein. Er schuf den Altar der Schlofskirche zu Dargau[2]) (1699) und vielleicht die Kanzel der Pfarrkirche zu Güstrow 1683, sowie verschiedene Epitaphien im Dom.

Im Jahre 1683 war Dieussart kurfürstlicher Baumeister in Potsdam, vor 1692 trat er in die Dienste des Markgrafen Christian Ernst von Bayreuth.[3]) Dort erschien das obige Werk zum zweiten Male (1692, da

[1]) Ph. A. Walther, der Darmstadter Antiquarius. Darmstadt 1857.

[2]) Nach freundl. Mittheilungen des Herrn Landbaumeister F. E. Koch in Güstrow.

[3]) J. G. Heinritz, Versuch einer Geschichte der Stadt Bayreuth. Bayreuth 1823.

aber 1696 *Leonhard Dientzenhofer* dasſelbe zum dritten Mal herausgab, iſt anzunehmen, daß vor dieſer Zeit der Autor verſchieden war.

Das Verdienſt von Dieuffart's Werk beſteht darin, daß er das deutſche Volk an den ſeit Rivius' Publikation zu Mitte des 16. Jahrhunderts faſt ganz wieder in Vergeſſenheit gelangten Vitruv erinnerte. Neben den Forderungen der alt-römiſchen Meiſter von „dispositio, eurythmia, symmetria, decorum und von distributio" iſt dem neuen Erklärer die der Ordnung die vornehmſte und am ſchwerſten verſtändliche. Er nennt ſie „eine mittelmäßige Vorſtellung der Glieder des ganzen Werkes, und eine Vergleichung des ganzen gebührlichen Maßes gegen die Gleichförmigkeit". Das iſt ein erſt dann verſtändliches Räthſelwort, wenn man hört, daß Dieuffart die Moduli für das Mittel hält, durch welches „die unebenen Theile eben gemacht und alles dirigirt werden muß." Mithin hatte er eine durchaus mechaniſche Auffaſſung, die nach unſerer Ausdrucksform etwa ſich ſo faſſen ließe, daß die „Ordnung" ſich aus der Kenntniß der Formen und der Mittel zur Uebertragung derſelben auf jeden Maßſtab herausbilde.

Dieſe und andere zwar ſpitzfindigen, aber durchaus unklare Erklärungen der Geheimniſſe des Vitruv haben einen weit geringeren Werth als der Umſtand, daß Dieuffart, wie Sturm, die Antike im Gegenſatz zu den deutſchen Tiſchlerarchitekten in den Formen der Italiener vorführte. Inſofern iſt er eine wichtige Mittelsperſon, und namentlich für das Frankenland von Bedeutung geweſen. Denn unzweifelhaft gewann er auf zwei der bedeutendſten Architekten dieſes Landes, auf *Decker* und *Dientzenhofer*, einen nicht unbedeutenden und vortheilhaften Einfluß, indem er ihnen die Lehre der reineren Formenſprache und die Sicherheit in Behandlung der antiken Ordnungen gab, die ihnen, als beide ſpäter dem üppigſten Barock ſich hingaben, als Unterlage für ihr Schaffen von größtem Werthe ſein mußten.

Die für die 1686 eintreffenden Hugenotten beſtimmte Schöpfung des Bayreuther Markgrafen Chriſtian Ernſt iſt die Stadt Erlangen,[1] welche wieder völlig die Grundzüge einer Hugenottenanlage trägt. Hier baute der Thüringer *Johann Moritz Richter* wohl unter Dieuffart's Mitwirkung die zunächſt für die beiden reformirten Gemeinden, die franzöſiſche und deutſche, gemeinſam beſtimmte jetzige Kirche der franzöſiſchen Reformirten (1686—1693). Der Bau iſt ein ſchlichtes Rechteck mit ſchlanken, geradlinig überdeckten Fenſtern. In dieſen iſt je ein doppeltes Steinkreuz, über jedem ein kreisrundes Ochſenauge angebracht. Ein gewaltiges Walmdach deckt den Bau, vor welchen

[1] Die Angaben verdanke ich der Freundlichkeit des Herrn Profeſſor Zucker zu Erlangen.

ſpäter (1732—1736) ein Thurm geſtellt wurde. In das Rechteck iſt eine auf 12 im Oval geſtellten Stützen ruhende Empore eingebaut, dem Thurm gegenüber ſtehen frei die Kanzel, davor der Altar und die nach Maßgabe eines Redefaales im Kreis angeordneten Sitzbanke. In den Ecken befinden ſich die Treppen.

In Erlangen entſtanden noch einige Kirchenbauten in bezeichnender Form. So die Kollegienkirche (1700—1701) wohl auf gothiſchem Grundbau. Der Chor wurde ſehr mit Recht als eine katholiſche Anlage durch eine Querwand verkürzt und vor dieſer der Altar angebracht. Auf deſſen Tiſch ſteht eine Engelsſtatue, welche die Kanzel trägt. Dem Herrn Paſtor wird ſomit in einer Weiſe künſtleriſch gehuldigt, welche wohl kaum noch einer proteſtantiſchen Kirche würdig iſt. An Stelle der Seitenſchiffe umziehen Empore den langgeſtreckten, langweiligen Bau. Derber, aber von unfreien Formen, iſt die im 19. Jahrhundert ausgebrannte Univerſität.

In Bayreuth errichtete Dieuſſart den achteckigen Schloßthurm, deſſen Höhe auf einer Wendelbahn zu erſteigen iſt. Die Architektur bietet auch hier wenig.

Die Schweſterſtadt Erlangens, das Bayreuthiſche Ansbach, wohin die Reformirten ſeit 1685 zogen, hat erſt in ſpäterer Zeit eine künſtleriſche Ausſchmückung im Hochbau erfahren, obgleich in den wieder wohlgeordneten und nach einem Plane aufgebauten Häuſern der Stadt ſich die Sitten der Einwanderer in einer gerade inmitten katholiſcher Länder beſonders auffälligen Weiſe ausſprechen.

Im Norden waren natürlich die Hanſeſtädte dem holländiſchen Einfluß beſonders zugängig. In Hamburg hat ſich eine Reihe alter Häuſer erhalten, welche jenen in Rotterdam am ähnlichſten ſehen, hoch aufſteigende Ziegelbauten mit Sandſteingliederungen, in welchen die barocke deutſche Art mit der von den Niederlanden eingeführten ringt. Am „Hopfenſack", einer der vom großen Brand verſchonten Straßen finden ſich neben Renaiſſancebauten ſolche aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. So ſind z. B. die No. 5, 6, 9, 11, namentlich No. 7 zu beachten. Ein Haus No. 19, welches auf 1635 datirt iſt, zeigt noch völlig ausgebildeter Hochrenaiſſance. Am Hauſe Fiſchermarkt No. 11, welches lehrt, daß der Profanbau bis in's 18. Jahrhundert hinein ſich wenig änderte, treten barockere Motive auf, während die holländiſche Art am ächteſten an dem Wohnhauſe Kleine Bäckerſtraße 31, der Stil des antwerpener Rathhauſes an jenem Große Reichenſtraße 51 hervortritt. Der Hugenottenſtil macht ſich dagegen im zu Anfang des 18. Jahrhunderts erbauten Palais Görtz, jetzt Stadthaus geltend, eines der beſten Bauwerke dieſer Art in Deutſchland, deſſen Erhaltung eine

Ehrenfache für Hamburg ſein ſollte. Das ſtattliche, mit Säulen und Kindergruppen geſchmückte Vorhaus, die eigenartig angelegte Treppe, die reiche, wohlerhaltene Stukkirung der Haupträume beider Geſchoſſe, ſowie die einfache, aber mit klugem Sinn für Maſſenvertheilung behandelte Façade ſprechen dafür, daſs es nicht ein geringer Meiſter war, der dieſen einſt dem ſchwediſchen Reſidenten in Hamburg gehörigen Bau ſchuf. Für die Zeit zwiſchen 1635 und 1650 nennt Marperger *Bartolomaeus Janſen Groenefeld* (von Amſterdam) als Hamburger Architekten, bis 1670 *Hans Hamelau* (aus Holſtein), von 1670 bis zu Anfang des 18. Jahrhunderts *Lorentz Dohmſen* von Lüneburg. Die alten Haubenthürme von St. Katharinen, St. Nicolai und St. Michaelis errichtete *Peter Marquard*, ein Zimmermeiſter aus dem Vogtland.

In Bremen war ein Schüler des älteren Marot, ſowohl hinſichtlich der Architektur als hinſichtlich der Kupferſtechkunſt thätig: *Jean Baptiſte Broebes* (oder *Proves*, † 1733)[1], welcher, wie es ſcheint früh mit dem Zuge der Refugiés nach Deutſchland kam; 1685 treffen wir ihn in Bremen, wo er die alte Börſe (1686—1695)[2] baute, eine zweigeſchoſſige, durch toskaniſche und joniſche Pilaſterordnung gegliederte, in den Interkolumnien mit Reliefgehängen verzierte, ziemlich unbeholfene Anlage, von der jedoch wohl nur das Erdgeſchoſs in der Ausführung dem Broebes zugehört, da dieſer wegen techniſcher Fehler am Bau aus Bremen flüchten und einem däniſchen Ingenieur aus Oldenburg ſeinen Platz räumen muſste. Aber doch hat der ganze Bau unverkennbar franzöſiſche Eigenthümlichkeiten.

Dieſe offenbaren ſich auch an der St. Paulikirche (1679—1682), als einer dem Tempel von Charenton ähnlichen, einfach rechtwinkligen Grundriſs von 20,7 zu 15,1 Meter lichter Weite, der äuſserlich durch Pilaſter gegliedert, innen an den beiden Schmalſeiten Emporen hat. Der Altar ſteht in der Mitte einer Langſeite vor der Kanzel.

Von Bremen ging Broebes 1687 nach Berlin, wo er Profeſſor an der Kunſtakademie wurde. Als ſolcher ſtach er, wohl für ſeine Schüler, die zeitgenöſſiſchen Bauten oder ſchuf doch in Kupferſtich zu den vorliegenden Bauaufgaben eigene Entwürfe. Dieſe kennzeichnen ihn abermals als treuen, aber nicht eben geiſtreichen Anhänger ſeines Lehrers Manſart. Mehr der holländiſchen Schule gehört das Wohngebäude der Domaine Barby an, welches wohl Broebes' Werk ſein dürfte. Nur an dem Balkon erkennt man die Einwirkung des deutſchen Barock.

[1] J. B. Broebes, Vues des Palais et Maisons de Plaisans d. S. M. le Roy de Prusse. Berlin 1733.

[2] Mittheilung über dieſe verdanke ich der Güte des Herrn Bauinſpektor E. Böttcher in Bremen. Vergl. auch deſſen: Techniſcher Führer durch Bremen. Bremen 1882.

In Berlin war zu jener Zeit der Boden am ergiebigsten für die Thätigkeit der holländischen Künstler. Hier bestand schon lange ein enges Verhältniß zum Westen, welches vorzugsweise durch die Besitzungen Brandenburgs in den Rheinlanden und durch den weiten Blick des grossen Kurfürsten für Alles, was sein Land geistig und materiell zu fördern befähigt war, gestützt wurde. So bildete Brandenburg bald den Mittelpunkt der französischen Architektenkolonie in Norddeutschland und erfuhr das alte Berlin bald durch sie einen völlig in französisch-niederländischem Geiste gehaltene Umgestaltung.

Gegen 1650 wurde Johann Gregor Memhardt († 1687), ein Holländer von Geburt, zum kurfürstlichen Baumeister in Berlin ernannt. Es fehlte unmittelbar nach Abschluss des Krieges sowohl an tüchtigen Baukünstlern, wie namentlich auch an technisch gebildeten Ingenieuren, um die Befestigung Berlins, die Neuanlage von Strassen zu bewerkstelligen. Die grossartige Schöpfung der Strasse Unter den Linden und der Dorotheen-Stadt dankt die heutige Reichshauptstadt wohl besonders der ächt niederländisch breiten Schattensart Memhardt's. Dass der grosse Kurfürst zu jener Zeit an das noch kleine Berlin so gewaltige Neuschöpfungen anzufügen wagte, zeigt ihn in seiner ganzen, die Macht seines Hauses vorahnenden Zuversicht. Die Planlage von Berlin ist vielleicht die grossartigste Schöpfung der ganzen Zeit. Sie übertrifft bei weitem alle übrigen deutschen Hugenottenwerke, ja selbst Versailles. Noch findet man in einzelnen der damals entstandenen Strassen die alten holländischen Bauten der ersten Anlage, von welchen noch Nicolai[1] sagt, dass sie die ersten in Brandenburg aufgeführten gewesen seien, denen es nach damaliger Art nicht an Zierlichkeit gefehlt habe. Es war eben Memhardt derjenige Architekt, welcher in Berlin vom deutschen Giebelbau zur französisch-holländischen Breitanlage überführte und die Vortheile des verbesserten Geschützwesens, der nun völlig ausgebildeten altitalienischen und der darauf aufgebauten niederländischen Befestigungskunst, also die Verlängerung der Kurtinen auf die Hauptstadt Brandenburg's übertrug und sie dadurch von der Fessel des alten, engen Bastionenkranzes zu behäbiger Breite entledigte.

Ueber Memhardt's künstlerische Absichten aber geben nur das von ihm begonnene Schloss Oranienburg (1651) und das nach dem Tode des ersten Baumeisters, des Wallonischen Réfugié *Philippe de Chieze (Lachiese)* 1673) fortgeführte Stadtschloss zu Potsdam Aufschluss. Nur der mittelste Theil des Oranienburger Schlosses, wie wir denselben aus Bröbes' Stichen kennen, ist Memhardt's Werk. Ein schlichtes Recht-

[1]) Beschreibung von Berlin und Potsdam. Berlin, 1786. III. Bd.

eck von drei Etagen, deren obere zwei eine korinthiſche Pilaſterordnung zuſammenfaſst, während an den Ecken liſenenartige Pfeiler ſich befinden. Der giebelartige, das Dach verdeckende Aufſatz mit ſchwächlichen Voluten erſcheint noch als Nachwirkung der deutſchen Renaiſſance. Die Details ſind ſchlicht, Ornament fehlt faſt gänzlich, die Façade iſt nur durch mäßige Verkröpfungen belebt. Noch nüchterner war das Potsdamer Schloſs im Aufriſs geſtaltet; der durch drei Riſalite in fünf Theile gegliederte dreiſtöckige Bau war nur durch Quaderung an den Ecken und ſchlichte Fenſtergewände geziert, das Erdgeſchoſs einfach gequadert, nur das Mittelriſalit mit ſeinen hier rundbogigen Fenſtern durch einen Giebel und doppelte Riſalite ausgezeichnet. Die Mitte ſoll, nach Nicolai, ein Thurm bekrönt haben, zwei kleine befanden ſich auf den Eckbauten.

Gleichzeitig mit Memhardt trat *Michael Matthias Smids* auf (geb. 1626 zu Rotterdam, † 1692), ein Mann, der, obwohl anfangs Schiffbauer und gleich Memhardt meiſt zu Ingenieurbauten verwendet, doch als Künſtler wohl auf gleicher Stufe ſtand, als jener. Von größeren ihm zuzuſchreibenden Bauwerken hat ſich vor Allem der kurfürſtliche Stall in Berlin (Breiteſtraße) erhalten, den er nach einem Brand 1665–1670 noch in Renaiſſance errichtete.[1]. Die ſtattliche Front iſt zwar architektoniſch wenig hervorragend, doch ſpricht ſich in dem mit bewegter Plaſtik dahinſprengenden Pferden und Figuren die allerdings mit beſcheidenem Gelingen vollbrachte Abſicht aus, dem Rathhaus zu Amſterdam nachzueifern.

Rüdiger von Langesveld (geb. zu Nimwegen 1635, † zu Berlin 1695) erbaute 1681 das Schloſs zu Köpenick, einen ziemlich trockenen, aus drei Flügeln beſtehenden Bau, der aber durch die hübſche Ausſchmückung ſeines von korinthiſchen Halbſäulen gequaderten Hauptſaales, ſeine ſtattliche Treppe, durch die reiche Stukkirung der Decken, namentlich aber durch die derbe Ausſtattung des Gerichtsſaales mit Karyathiden und Wappen in Stukk ſich den thüringiſchen Bauten verwandt erweiſt. An der Außenarchitektur iſt das Gartenthor in derber Quaderung und der auf mächtigen Konſolen ruhende Balkon der gegen die Spree gewendeten Seite beachtenswerth. An der Dorotheenkirche zu Berlin einer „kreuzgewölbten Kreuzanlage“ in den ſchlichteſten Formen, bewegt Langesveld ſich vollſtändig in den Grenzen ſeiner Schule.

Verwandt in ſeiner Kunſtart iſt mit dieſen Männern *Cornelius Ryckwärts*,[2]) welcher ſeit 1696 den Schloßbau zu Zerbſt leitete, einen ſehr ſchlichten, dreiſtöckigen Bau, deſſen Wohnflügel ſamt den beiden

[1]) Vergl. Lubke, Geſchichte der Renaiſſance in Deutſchland, II. 224.

[2]) J. Chr. Beckmann, Accessiones historiae Anhaltinae. Zerbſt 1714.

rechtwinklig anstoßenden Trakten nur durch Ortsteine an den Ecken und je ein giebelbekröntes, ornamentirtes Mittelrisalit gegliedert ist,

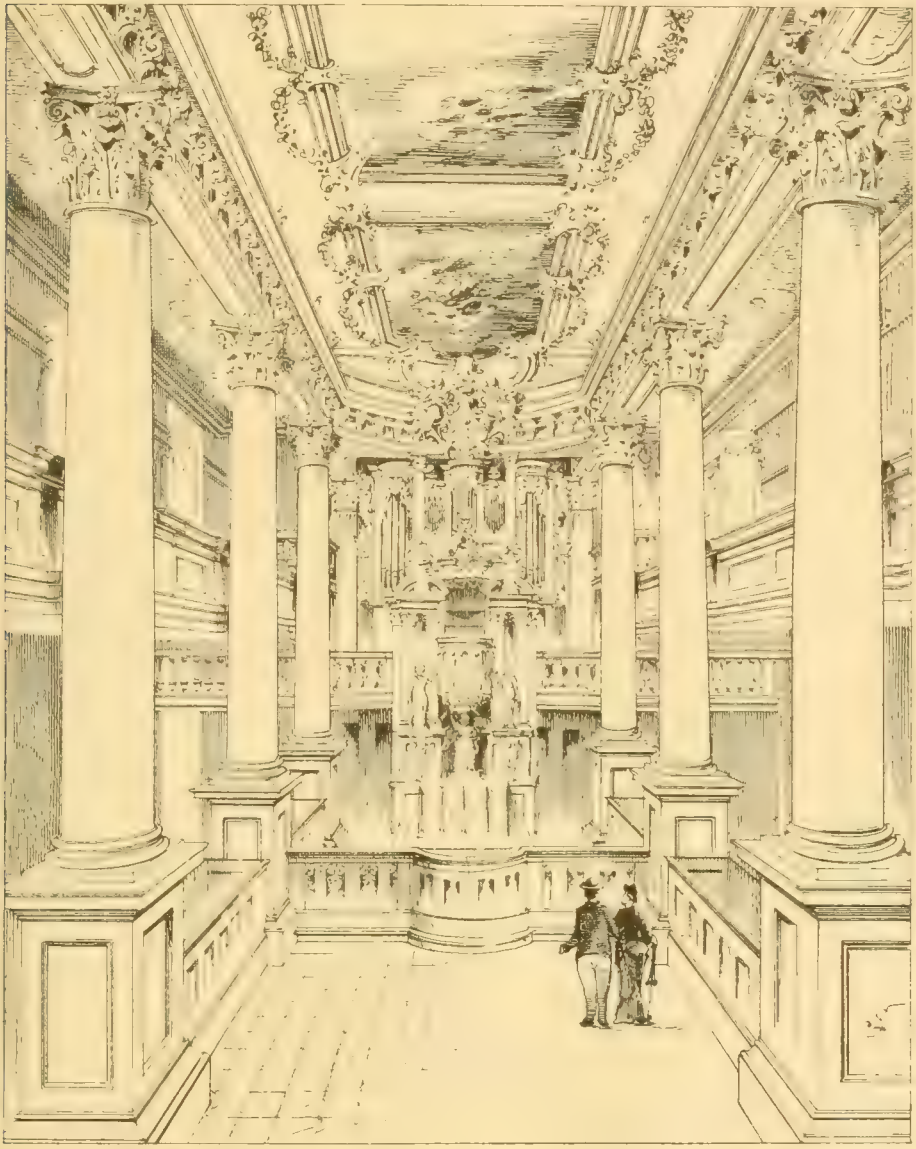


Fig. 54. Schlosskapelle zu Zerbst. Innenansicht.

während die Fenster in einfachen Umrahmungen in den sonst ganz glatten Wänden sitzen. Der Treppenthurm und die reichere Ausstattung

der Hoffaçade ſind ſpäteren Urſprungs. Dagegen findet man in einzelnen Räumen noch eine an die thüringiſchen Bauten erinnernde Stukkirung. Von Ryckwärts dürfte auch die 1683—1696 erbaute ſchlichte Dreifaltigkeitskirche zu Zerbſt ausgeführt ſein, die wieder durch ihre übergroße Einfachheit bemerkbar iſt, wie durch ihren ſtreng proteſtantiſchen Grundriſs. Dieſer beſteht aus einem griechiſchen Kreuz mit je einem quadratiſchen Anbau in den Flügelecken und trägt eine mächtige Dachpyramide über dem Mittel. An den Façaden bekundet ſich ein lebhaftes Streben nach vornehmer Einfachheit, das Innere iſt ganz nüchtern. Gleichen Geiſtes iſt die räumlich recht bedeutende Jakobskirche in Köthen, welche, aus einem Langhausbau hervorgegangen, eine centrale Anlage im proteſtantiſchen Sinne erſtrebte, aber merkwürdigerweiſe dieſelbe mehr in der Außenwirkung als im Innern erreichte. Neuere Umbauten haben dieſes dazu noch des letzten Reſtes von Anmuth entkleidet. Weitaus ſehenswerther iſt die Schloßkapelle zu Zerbſt (Fig. 34), welche ſich der Kirche zu Charenton hinſichtlich der Säulenſtellung und der zwiſchen dieſe und die Umfaſſungsmauern angebrachten Emporen anlehnt, aber durch die maleriſche Anordnung des Fürſtenſtübchens an der einen, von Altar, Kanzel und Orgel an der entgegengeſetzten Schmalſeite dem Gothaer Schwetterbau ſich nähert. Von Ryckwärts dürfte ferner das Schloß Oranienbaum (1683—1698) erbaut ſein, ein umfangreicher, doch in künſtleriſcher Beziehung wenig bedeutender, dem Zerbſter Schloß in Aufriß und Dekoration ähnelnder Bau, deſſen Flügel jedoch in Fachwerk hergeſtellt waren. Auch am Schloßgarten zu Köthen erkannte man früher vollſtändig den holländiſchen Grundriſs. Ferner ſtammt die Anlage von Schwedt von demſelben Künſtler. Es iſt dies eine von der Kurfürſtin Dorothea nach einem Brande vom Jahr 1684 nach holländiſchen Grundſätzen aufgebauten Stadt. Auch hierhin waren die Hugenotten gezogen worden, welche namentlich 1686—1691 eintrafen. Um dieſe Zeit entſtand das dortige Schloſs unter Ryckwärts' Leitung aus einem alten Amtshaus. Von beſonders ſtattlicher Wirkung iſt die gegen die Oder zu gelegene, von zwei Rundthürmen flankirte und über breite Rampen zugängliche Front. 1701—1704 wurden zwei Flügel an den Bau angeſetzt, deren Ende je ein Thurm bildet. Der Baumeiſter dieſes Theiles war der Major *von Lingen;* die 1719 vorgenommene Herrichtung des Innern könnte den Profilen der Stukkdecken nach von *Giovanni Simonetti* erfolgt ſein. Die Stadtanlagen mit ihren breiten geraden Straßen, der auf das Schloſs führenden Lindenallee, dem abſchließenden Triumpfbogen wirkt durchaus wie ein holländiſches Bild. Auch das Schloß Sonnenburg baute Ryckwärts für Prinz Moritz von Naſſau, wie er

denn auch sonst als einer der meistbeschäftigten Meister in Norddeutschland gelten muß.

Ein später Bau ähnlicher holländischer Schule ist das Schloß Friedland bei Deutsch-Krone (1731—1745), ein auf Pfählen in einem Sumpf errichtetes Werk des sonst unbekannten *Gottfried Merker*.

In gleichem künstlerischen Range mit Memhardt stand der in Berlin thätige *Johann Arnold Nering* († 1695).[1] Es haben sich freilich nur wenig Reste von seiner von 1681 bis 1695 dauernden Thätigkeit erhalten. Die schon durch *Schlüter* entfernten Laubengänge am kurfürstlichen Schlosse mit schlichten toskanischen Pilastern und entsprechendem Gebälk, der jetzt bis auf die Grundformen zerstörte, wieder an Vorbilder im Amsterdamer Stadthause erinnernde, nüchterne Alabastersaal können ihrem Werthe nach heute nicht mehr bemessen werden. In dem langen schmalen Flügel, welcher sich an „der Herzogin Haus" längs der Spree hinzieht, erkennt man dagegen die wohl durchdachte, formell richtige und edele, aber auch des höheren Fluges der Phantasie baare Art der niederländisch-französischen Spätrenaissance in der regelmäßigen Folge von Rundbogenstellungen im gequaderten Erdgeschoß und der ersten Etage und abwechselnd mit geraden und Segment-Verdachungen bekrönten Fenster an der glatten Wand des oberen Stockes. Nirgends ein Ornament. Man vergleiche das Schloß Renaix bei Oudenaerde, welches um 1630 entstand, mit diesem Bau, um zu erkennen, woher Nering seine Anregung erhielt.

Im gleichen Geiste war die Umarbeitung des Potsdamer Schlosses gehalten, welche, nach Nicolai, 1683 in Angriff genommen worden sein soll und sich auf den Hauptbau sowohl wie namentlich auf die bisher eingeschossigen den Hof einfassenden Flügel erstreckte, die nun mehr auf die doppelte Länge gebracht, um ein Stockwerk erhöht und am Ende und in der Mitte durch Pavillons unterbrochen wurden. Eine segmentförmig sich vorbauende Bogenhalle mit reich gegliedertem Thor sollte den rechtwinkligen Hof nach der Stadtseite abschließen, mithin eine dem französischen „Château" sich nähernde Anlage geschaffen werden, welche, wie andere Anzeichen, freilich mehr auf den von Paris kommenden Broebes als auf Nering hinweist. Im Inneren bezieht man noch einzelne Bautheile auf letzteren Meister. So die architektonische Gliederung des Festsaales, deren Nüchternheit erst durch spätere Ornamentation behoben wurde.

[1] Vergl. meine Aufsätze: Zur Baugeschichte Berlins, Kunst-Chronik, Febr. 1884. Der Meister des Berliner Zeughauses, Ebendas., Okt. 1884. Aber auch P. Wallé: Kann das Zeughaus in Berlin v. Blondel entworfen sein? in der Wochenschrift für Arch. u. Ing. 1884.

Auch am Oranienburger Schloß hatte Nering erweiternd und verbeſſernd gewirkt (1667—1690). An den Hauptbau legten auch hier ſich ſeitliche Flügel, welche den durch eine Arkadenhalle abgeſchloſſenen Hof umfaſſen. Die Architektur verläßt nur an den Eckpavillons die gewohnte Nüchternheit, an welchen doriſche Dreiviertelſäulen mit Rundbogenfenſter und ſeitlichen Niſchen den oberen Stock gliedern, während die beiden unteren durch ſehr gefeltzte Liſenen getheilt ſind. Die ſie verbindende Arkadenhalle iſt bis auf das nur beſcheiden ausgezeichnete Thor eine Nachahmung des mittleren Stockwerkes des Nering'ſchen Baues am Berliner Schloß. Dagegen zeichnet ſich die Kapelle am Schloß Köpenick, ein einfacher Kuppelbau mit anſchließenden, langen Flügeln, durch richtige Gliederung und angenehme Verhältniſſe aus, wenn gleich die künſtleriſche Meiſterſchaft eine geringe iſt. Denn abgeſehen davon, daß die Anlage eine faſt genaue Kopie der von Marot im Stich herausgegebenen Kapelle des Schloſſes St. Sepulcre, eines von *Levau* errichteten Baues, darſtellt, erweiſt ſich das Detail keineswegs als edel, die Profilirung als unfrei und kraftlos.

Um die enge Zuſammengehörigkeit Nering's mit den Niederländern zu erweiſen, iſt auf ſein Kölniſches Rathhaus und deſſen Verwandtſchaft mit ähnlichen Anlagen in Holland, als auf eine in's Auge fallende hinzuweiſen. Die ſchlanke Bildung der nur von feinen Gewänden umgebenen Fenſter, ſowie des thurmartig ſich über dem Mittelriſalit erhebenden dritten Geſchoſſes, die beſcheidene Detailbildung und nüchtern richtige Formbehandlung ſprechen unverkennbar hierfür.

Unter den ſtädtiſchen Bauten Nering's ragen zwei Berliner Palais, das des Geheimraths Dankelmann (1685), ſpäter Fürſtenhaus (Kurſtraße 52 und 53, 1880 abgebrochen) Fig. 35. und dasjenige des Feldmarſchall v. Derflinger, Kölniſcher Fiſchmarkt 4 ſowohl durch ihre geſchickt gewählte, je eine Straße — hier die Jägerſtraße, dort die Breiteſtraße — beherrſchende Lage, wie durch tüchtige Verhältniſſe hervor, wenn gleich Umbauten die alte Anlage geändert haben. Doch fallen ſie unter den modernen Bauwerken durch ihre Vornehmheit, durch die einfache und geſunde Zeichnung der Profile, die etwas akademiſche, aber verſtändige Strenge des Details, durch den ſpäter hinzugefügten, wohlangebrachten plaſtiſchen Schmuck und geſchickte Gruppirung vortheilhaft auf, alſo durch Vorzüge, die auch aus dem zum kronprinzlichen abgeänderten Palais Schomberg (1687), nebſt einigen an Schlüter mahnenden Details hervorlugen. Urſprünglich beſtand dieſes Gebäude nur aus den beiden unteren, damals in eine toskaniſche Ordnung zuſammengefaßten Stockwerken.

Ueber den wichtigſten Bau Nering's, an welchem er jedoch

nur in befcheidener Weife, künftlerifch wohl gar nicht, betheiligt war, über das Berliner Zeughaus, ift an anderer Stelle fchon berichtet worden.

Die Anregung, welche in der Dorotheenkirche gegeben wurde, fand bei Nering aufnahmebereiten Boden. Er entwarf die Parochialkirche zu Berlin (1695—1703, welche *Martin Grünberg* (geb. zu Preufsifch-Litthauen 1655, † zu Berlin 1707) mit einigen Aenderungen voll-

Fig. 55. Fürftenhaus zu Berlin, Kurftrafse.

endete. Auf das Schärfte ift der Grundgedanke des in fich abgefchloffenen Predigtfaales ausgefprochen: ein Quadrat mit vier fich anfetzenden, aus fünf Seiten des Zwölfecks gebildeten Apfiden. Hier entlehnte der Baumeifter der Schweriner Kirche feine Gedanken, ohne die Anlage zu verbeffern. Auch die Vorhalle zeigt verwandte Bildung. Urfprünglich war eine Kuppel über der Mitte des Baues geplant, alfo der von Bähr aufgenommene Gedanke, an deffen Stelle jedoch *Philipp Gerlach* 1713 einen an eine Apfis fich anlehnenden Thurm er-

richtete. Der Altar ſteht vor der frei vor einer Niſche aufgeſtellten Kanzel, dahinter befindet ſich auf der ſäulengetragenen, umlaufenden Empore der Sängerchor; die Orgel gegenüber. Wie ſehr auch dieſer Bau immer noch mit der Ueberlieferung des Mittelalters verwachſen iſt, beweiſen die Maßwerkfenſter und Strebepfeiler der Apſiden. Gothik alſo noch in den Tagen und in der Stadt Schlüters!

Kurze Zeit ſpäter entſtanden die beiden Kirchen auf dem Gensdarmenmarkt, deren erſte der hugenottiſche Ingenieur *Louis Cayart* (um 1692–1705), wie ausdrücklich betont wird, nach dem Vorbilde von Charenton ausführte, während die zweite, von Grünberg entworfene, jenes Syſtem des Centralbaues weiter ſpinnt; denn er legte fünf Apſiden um ein Fünfeck, ſo daß Kanzel und Altar vor je einen Pfeiler rückten. Auch hier finden ſich noch gothiſche Anklänge.

Die 1690—1701 errichtete Deutſch-Reformirte Burg-Kirche zu Königsberg in Preußen entwickelt den Saalkirchen-Gedanken inſofern noch weiter, als ſie an die beiden Flügel des Mittelſchiffes je zwei im Halbkreis geſchloſſene, Emporen beherbergende Querſchiffe anlegt, demzufolge eine Grundrißgeſtaltung nach dem Vorbilde der Wetterkirche in Amſterdam entſteht.

So thatkräftig die brandenburgiſchen Architekten, namentlich der fleißige und vielſeitig verwendete Grünberg, auch für ihre proteſtantiſche Auffaſſung des Kirchenbaues eintreten, ſo wenig wußten ſie die Schwierigkeiten zu beſeitigen, welche ſich ihnen hierbei entgegenſtellten. Darum ſiegte denn auch meiſt die bereits angedeutete Saal-Anlage, welche zwar dem hugenottiſchen Vorbilde am meiſten entſprach, doch die wenigſte Gelegenheit zu künſtleriſcher Entfaltung bot. Eine ſolche lag ja auch nicht im Sinne des ſtrengen Soldatenkönigs, dem bald das Scepter zufiel. Eine Reihe von Bauten entſtanden in Berlin, von denen nur die Garniſon- und die Waiſenhauskirche (1701–1703 bez. 1697), gleichfalls nach Entwürfen von Grünberg entſtandene Anlagen, genannt werden ſollen. Zum Theil vollendete ſie erſt *Philipp Gerlach* (geb. zu Spandau 1679, † zu Berlin 1748), ein Schüler *Broebes'*, der durch den Fortbau des Thurmes der Jeruſalemer-Kirche (1710–1718) und des von Nering begonnenen Thurmes der Parochialkirche (1732 bis 1730) ſich in die Architektur als ein wohlgebildeter, in formaler Beziehung ſeine Lehrer nicht unbedeutend übertreffender Künſtler einführte. Sein bedeutendſtes — aber nicht ein bedeutendes Werk iſt die Garniſonkirche zu Potsdam (1730—1735), in der eine gewiſſe antikiſirende Formenreinheit mit der gothiſchen Forderung langer und hoher Fenſter zu einem Zwieſpalt führt, den namentlich im Aeußeren zu löſen Gerlach ſich ganz unfähig zeigte. Beſſer iſt ſein Wirken, wo

Fig. 6. Schloss zu Biebrich. Rheinseite.

er ſich an Vorbilder anlehnen konnte, am Thurmbau, während der Grundriß, eine quer an dieſen gelegte dreiſchiffige Anlage, alle Schattenſeiten des Saalbaues verdeutlicht. Allerdings iſt eine Erneuerung zum Theil an der völligen Nüchternheit des Baues ſchuld, ſowie an der für den König bezeichnenden Sonderbarkeit, daß an der Decke über der in barocke Säulenſtellungen gekleideten Kanzel und dem davor angebrachten Altar nicht etwa der heilige Geiſt ſondern der preußiſche Adler in Stukk ſchwebt. In der Kirche ſelbſt aber ſchweigt die Kritik in dankbarer Verehrung für den großen Todten, welchen ſie beherbergt.

Trotzdem ſcheint der Bau Anklang gefunden zu haben, denn 1747–1750 ließ Friedrich der Große den Berliner Dom nach demſelben Grundſatze durch *Johann Boumann den Aelteren*, nur in vergrößertem Maßſtabe, errichten. An Stelle des Thurmes trat eine Kuppel. Bei dem Umbau durch *Schinkel* wurde das einzige Gute, Proteſtantiſche am Saalkirchenbau: die Vereinigung von Altar und Kanzel, mithin die Geſchloſſenheit in der Richtung aufgehoben, indem der Altar allein an die gegen das Schloß gekehrte Schmalſeite verlegt wurde, der größte Fehler aber, nämlich daß bei der gewählten Kanzellage der Redner auf die nah gegenüberliegende Schiffswand losſprechen muß, will er nicht fortwährend zu Schwenkungen gezwungen ſein, leider erhalten.

Die Einwanderung der Refugiés in das Heſſiſche und Naſſauiſche hinterließ nicht minder bemerkenswerthe Spuren. Hanau iſt ein alter Sitz derſelben, denn ſchon gegen Ende des 16. Jahrhunderts bauten Niederländer hier nach regelmäßigem Plane die Neuſtadt. In ihrer Kirche findet ſich der proteſtantiſche Gedanke ſchon vor dem 30jährigen Krieg ausgeſprochen, freilich in ziemlich unbeholfenen Formen.[1]) Der zweite größere Anbau, gleichfalls eine zum Kreis gruppirte Centralanlage vom Jahre 1654, zeigt nur eine Wiederholung der Gedanken der erſten. Die derbſtrengen Formen des Mannheimer Schloſſes zeigt das Rathhaus (1733), deſſen Erdgeſchoß aus theils offenen, theils verblendeten Arkaden gebildet iſt, während die beiden oberen Stockwerke in einfacher Umrahmung der Fenſter zwiſchen gequaderten Wandſtreifen ausgebildet ſind. Das Giebelfeld hat nach holländiſcher Sitte Relieffſchmuck. Franzöſiſcher ſchon iſt das weit ausgedehnte, neuerdings wieder hergeſtellte Schloß Philippsruhe, ein im Stile des Hôtels des Faubourg St. Germain einfach-vornehmes Gebäude.

[1]) Lübke, a. a. O. Band II. S. 486

In der Mitte ein dreigefchoffiger Herrenflügel mit Manfartdach, Säulenhalle und Giebel am Mittelrifalit, feitlich je zwei vorfpringenden Pavil-

Fig. 57. Heiligen Geift-Kirche zu Bern.

lons, die, durch Galerien mit Eckbauten in Verbindung ftehend, je eine Hoffront abfchliefsen; gegenüber ftehen zwei Wirthfchaftshäufer

je zur Seite des prachtvollen Schmiedeeiſen-Thores. Der einzige Schmuck des Baues iſt der ſchöne rothe Stein an den Geſimſen und Gewänden und der grau gefärbte Putz zwiſchen dieſen.

Ein ähnliches Bauwerk iſt das vom Herzog Karl Auguſt von Naſſau-Uſingen erbaute Schloß zu Biebrich (Fig. 36), bei welchem wohl nur der große Flügel gegen den Rhein alt iſt, während der ſeitlich angebaute ſpätere dem Hanauer Rathhaus verwandte Formen aufweiſt. In den Guirlanden über den Fenſtern, in der ſchlichten Haltung, der geſtreckten Gliederung erkennt man den Holländiſchen Einfluß. Die Mitte des Baues bildet wie an der Kaſſeler Orangerie eine Rotunde, welche aber hier im Innern durch einen Säulengang und kaſſettirte Kuppel ausgezeichnet iſt.

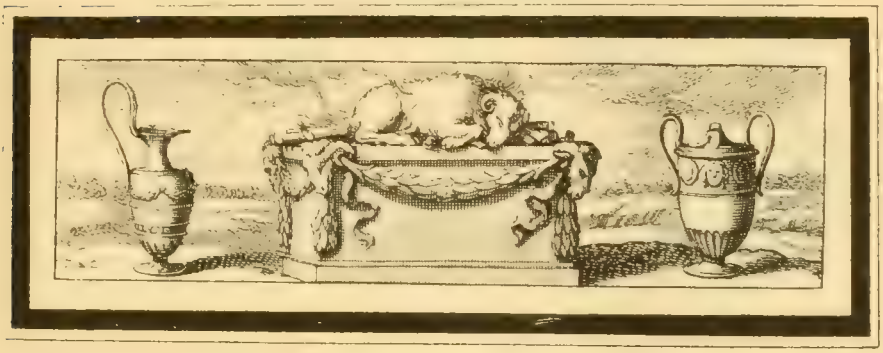
Weiter iſt hier zu nennen das Schloß Neuwied am Rhein (1653 gebaut, wohl nach dem Brand von 1693 erneuert), ein einfacher aber nicht ungeſchickter Bau, deſſen Innenräume als hübſch angeordnet gerühmt werden.[1])

Als letztes Land der Einwanderung iſt die Schweiz zu nennen. Leider kenne ich nur Theile derſelben: Jedoch fand ich in Bern[2]) eine der ſtattlichſten Bauten der ganzen Periode in der Heiligen Geiſt-Kirche (1722—1729) (Fig. 37), bei welcher freilich einheimiſche Kräfte mindeſtens eben ſoviel Antheil gehabt haben mögen als die fremden. Denn als Baumeiſter derſelben wird *Nicolas Schildknecht* genannt. Die Kirche iſt als Rechteck gebildet, in welchem ein Mittelſchiff von länglich ſechsſeitiger Geſtalt aus 14 mächtigen korinthiſchen Säulen gebildet wird. An dieſe legt ſich rückwärts je ein kleines Bündel toskaniſcher Halbſäulen, welche die Bogen der Emporenarkaden tragen. Noch ſind die Felder zwiſchen dieſen in zierlichem Netz-Rippengewölbe ausgeſetzt. So kommen Formen zu Stande, die jenen verwandt ſind, welche Inigo Jones in ſeinen Jugendbauten anwendete. Die Orgel ſteht dem Eingang gegenüber, davor im Schiff ganz frei, durch eine Treppe zugängig, die Kanzel und weiterhin der Altar. Die in breiter Kehle überwölbte Decke iſt durch zierlich ſtukkirte Gurten abgetheilt. Die Seitenfronten ſind durch korinthiſche Pilaſter einfach und ſachgemäß geſchmückt. Bedeutender wirkt die zweigeſchoſſige Façade, namentlich die Doppelſäulenſtellung am Hauptthor, die zierlich ornamentirten Voluten

[1]) Siehe Lehfeldt, die Bau- und Kunſtdenkmale des Reg.-Bez. Coblenz, Düſſeldorf 1886. Mir war das Innere nicht zugänglich.

[2]) Rob. Walthard, Description de Berne. Bern 1827. Rath und Anleitung gab mir in Bern mein werther Freund, der trefflich in der heimiſchen Kunſtgeſchichte bewanderte Architekt von Rodt.

des zweiten Stockes und der über deſſen ſchlichten Giebel hervorragende, ſtattliche Thurm. Es hat ſich auch noch in Bern ein Plan von 1759 eines Meiſters *Brenner* erhalten, welcher der Nideckkirche eine ähnliche proteſtantiſche, doch mit hufeiſenförmigen Emporen ausgeſtattete Form geben wollte. Gleichzeitig waren aber in Bern ſchon neuere, pariſer Einflüſſe mächtig geworden.



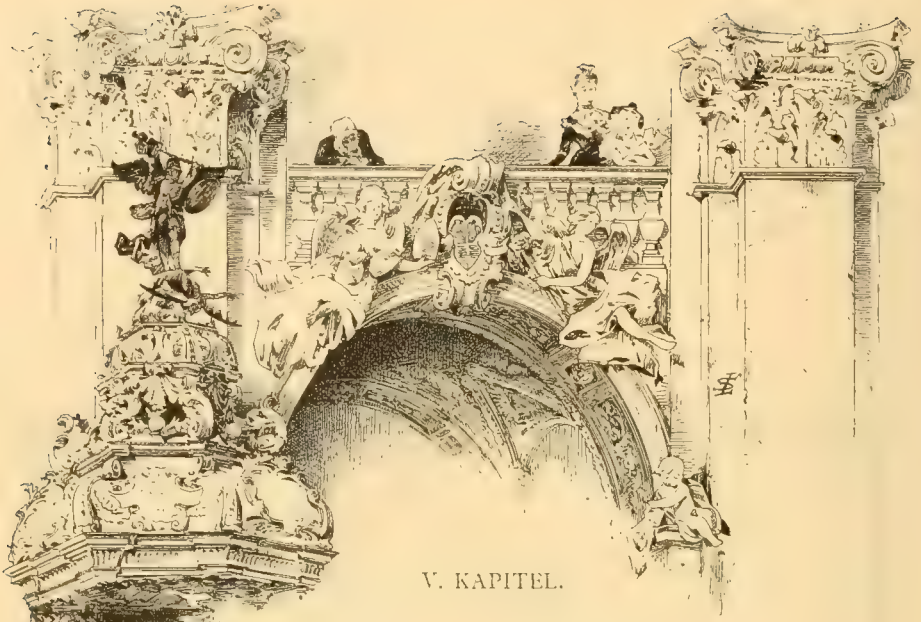


Fig. 1.
Aus der Studienkirche zu Paſſau.

V. KAPITEL.

Das italienisch-suddeutsche Barock.

Nach dem großen Kriege war der proteſtantiſche Norden die Heimath der wiſſenſchaftlichen Entwicklung des deutſchen Volkes. Den Süden hielt der Katholicismus umfangen. Er dämmte die Bewegung des freien Geiſtes mit eiſerner Gewalt ein, die Stimme der nationalen Litteratur verſagte, die Wiſſenſchaft verlor die fortſchreitende Bewegung, welche ihr Lebensnerv iſt, das Volk wurde ſtumm. In dem mächtigen Ringen um geiſtige Freiheit gegen die Obmacht der Theologie hat der Süden an die Seite eines Spener, Pufendorf, Thomaſius und Leibnitz keine ebenbürtige Kräfte zu ſetzen.

Der Stillſtand dort iſt das Werk eines klar erkennbaren Willens. Liegt doch das Weſen des Katholicismus mehr in der Erhaltung der Einheit und Gleichform der kirchlichen Satzungen und Einrichtung, hat er ſich doch gerade im Gegenſatz zu der förderſamen Mitwirkung der Laienſchaft und der durch dieſelbe ſich fortbildenden Entwicklung der Gedanken in der Unwandelbarkeit ſeiner Lehre befeſtigt. Der Katholicismus war in gewiſſem Sinne auf neuem Boden. Die überwältigende Mehrheit des deutſchen Volkes ſelbſt in Oeſterreich

hatte ſich der proteſtantiſchen Lehre angeſchloſſen gehabt. Durch Fürſtenmacht unterſtützt, waren auswärtige Lehrer der römiſchen Kirche als jeſuitiſche Miſſionare in das meiſt über zwei Menſchenleben hindurch verloren geweſene Land eingezogen und hatten fremdartiges italieniſches Wiſſen mit ſich gebracht. Nur nach und nach erwuchſen im deutſchen Volke ſelbſt die Geiſter, die ſich kämpfend den Eingewanderten zur Seite ſtellten. Männer wie der Jeſuit Spee, wie Abraham a Santa Clara, blieben noch lange Zeit ſelten.

Bis gegen das Ende des 17. Jahrhunderts waren die Vorkämpfer für die katholiſche Sache Ausländer, hatte für die letzten und höchſten Fragen der Religion, welche im Norden die Menge der Gebildeten und Halbgebildeten vielleicht allzuſehr beſchäftigten, der Süden kaum Verſtändniß, ließ ſich hierin die Maſſe willenlos leiten. Als die Verhandlungen wegen einer Glaubensübereinkunft zwiſchen Katholiken und Proteſtanten im Gange waren, an welchen für dieſe ein Calixt, Leibnitz und zahlreiche andere Deutſche arbeiteten, vertrat die Sache jener Boſſuet, Huet, Peliſſon, Spinola.

Aber gerade dieſer Mangel nationalen Sinnes hatte in jener Zeit für den Katholicismus einen hervorragenden Werth. Waren ſchon durch den Umſtand, daß er auf jung erobertem Gebiet und einem eifrigen und wachſamen Feind gegenüber ſtand, die Streitigkeiten, welche die franzöſiſche Kirche durch den Janſenismus in Unruhe brachten und die kirchliche Gleichgültigkeit, die in Italien ſelbſt mehr und mehr um ſich griff, von Süddeutſchland fern gehalten worden, hatte ſich ſchon hier der geſchloſſene, ernſtere und überzeugungsmächtigere Geiſt der Reform aus der beſſeren Zeit des Jeſuitenthums im Kampfe kräftiger erhalten, ſo war durch die großartigen Einrichtungen der Kirche, durch die Verbindung vieler Staaten und Völker unter ein geſchloſſenes geiſtiges Reich, den leitenden Katholiken ein ungleich weiterer, weltmänniſcherer Blick gegeben, als er in jenen kleineren und mittleren proteſtantiſchen Staaten des Nordens möglich war. Man muß bedenken, wie ſchlimm es um den Proteſtantismus jener Zeit ſtand, wie trotz ſeines endlichen Beſtehens vor der Gewalt der Waffen, doch die im Frieden und Krieg erzielten Fortſchritte des Gegners überall deutlich zu Tage traten, wie ein Fürſtengeſchlecht nach dem andern, wie namentlich die thatenluſtigen jüngeren Söhne der Seitenlinien zu den Feinden übertraten, um ſo in dem großen Getriebe der katholiſchen Staatengemeinſchaft ſich beſſere Bedingungen des Lebens, Wirkens und Schaffens zu bereiten.

Es iſt kein Zufall, daß dem katholiſchen Süden ſo zahlreiche tüchtige Kräfte zueilten. Von Öſterreich allein war eine Aenderung der kläglichen Verhältniſſe im Reiche zu erhoffen, denn es war die

einzige wirkliche Macht, die dem Andrang der Feinde Widerſtand zu leiſten vermochte. Die kleinſtaatliche Politik, jenes Sorgen um das Fortleben von Tag zu Tag und um die platteſten Vortheile, ohne Schwung, ohne großes Ziel, ohne Hingabe und Opfermuth, die erbärmliche Beſtechlichkeit und der völlige Mangel an ſittlichem Halt in den meiſten Reichsſtänden, der dadurch hervorgerufene, allen edleren Gemüthern unerträgliche Hochmuth Frankreichs und der Franzoſen, die nackte Habgier und rohe Eroberungsſucht der Nationen ringsum, all' dieſen Mißſtänden gegenüber fand das deutſche Volk erſt wieder neue Hoffnung und einen Halt, ſeit die deutſchen Truppen unter Oeſterreichs Führung durch den Grafen Montecuculi dem Feind der Chriſtenheit die erſten entſcheidenden Schläge beibrachten.

Auf Öſterreich faſt allein ruhte aber auch die opferreiche Verpflichtung, dem Übergewicht Ludwig XIV. entgegenzutreten, ein Amt, das durch tauſendfältigen Verrath am deutſchen Reich unſäglich erſchwert wurde. Aus dieſem Geſichtspunkte ſind auch die katholiſchen Verſuche der Ausſöhnung der Religionsparteien, welchen Wien volle Aufmerkſamkeit zuwendete, zu verſtehen. Denn neben der Förderung des Glaubens ſpielten reichspolitiſche Erwägungen, die Abſicht Ludwig XIV. ſeiner Stellung als Vorfechter der katholiſchen Kirche zu berauben, ſowie das Vorbild der mit der Vernichtung des hugenottiſchen Staates im Staat erreichten Reichseinheit und Stärke der franzöſiſchen Nation, hierbei unzweifelhaft eine mächtige Rolle.

Die geiſtige Entwickelung in Öſterreich, Bayern, Franken und Schwaben lag in der Hand der Jeſuiten. Dieſe übertrugen ihr in Italien ausgebildetes Schulweſen auf deutſche Lande. Belgiſche, italieniſche, ſpaniſche und franzöſiſche Lehrer trafen ſich auf dem gemeinſamen Boden der Latinität, um den Schulen eine unzweifelhaft höhere Entwickelung, ein weltmänniſcheres Weſen zu verleihen, als dies die Hoftheologen der kleinen Reichsfürſten vermochten.

Die Lehrer der Jeſuitenſchulen, ſelbſt in den Kollegien Roms gebildet, waren zugleich die weitblickendſten Meiſter der Politik, eingeweiht in das Treiben der großen Welt. Sie boten gegenüber der Spaltung und dem Zank der Proteſtanten eine geſchloſſene Einheit. Da ſie die Stärkeren waren, konnten ſie im Streit als die Verſöhnlicheren erſcheinen, ſie konnten auf die Zerſplitterung des Gegners und die Gefährlichkeit eines Mangels an feſter Autorität hinweiſen. Dem ſinnlich Erregbaren traten ſie in einer künſtleriſch und geſellſchaftlich höheren Form entgegen, um für ſich zu gewinnen. Nicht nur alle jene, welche die aus ihrer unvergleichlichen Macht zu erlangende Vortheile lockten, nicht nur jene, welche kräftig entwickeltes Schönheitsge-

fühl aus der Dürre orthodoxer Predigt zur Meſſe und zum feſtlichen Pomp der katholiſchen Kirche führte, ſondern auch prüfende und weitblickende deutſche Gelehrte und Staatsmänner, ja ſelbſt Theologen gaben ihren angeſtammten Glauben auf, um zu Anhängern und eifrigen Wortführern des Katholicismus zu werden. Namentlich aber diente ihm die adlige Jugend mit Hingebung und Begeiſterung. Denn er wies allein dieſelbe auf hohe Ziele und weite Ausſichten. Er allein gab ihr ein Bild des Zuſammenhanges der europäiſchen Politik, während ſonſt im Reich jeder ängſtlich nur auf ſich und auf die Abwehr unmittelbar drohender Gefahr achtete.

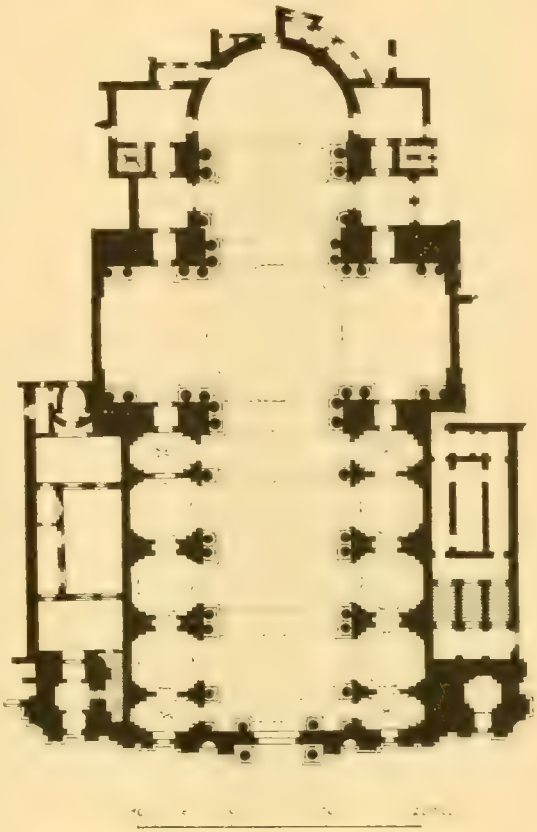


Fig. 51. Theatinerkirche zu München. Grundriss.

So entſtand in Süddeutſchland zunächſt eine katholiſche Kunſt und zwar der geographiſchen Lage entſprechend unter vorwiegend italieniſchem Einfluß. Dieſe war, wie geſchildert, bisher faſt rein jeſuitiſch geweſen. Während des großen Krieges hatte der Orden das nationale Gepräge, welches ihm wenigſtens in Bayern und in ſeiner Baukunſt eigen geweſen war und das bei ruhiger Entfaltung eine der belgiſchen ähnliche Blüthe hätte erwarten laſſen, völlig abgelegt. Denn er fand kein Volk und auch keine Kunſt, um ſich darauf zu ſtützen. Inmitten des Krieges war es unmöglich, die gegebene Anregung zu verarbeiten. Auf ſich angewieſen, war der Orden im Weſentlichen bei den durch Vignola gegebenen, freilich verrohten und ernüchterten Kunſtformen ſtehen geblieben. Es iſt das Bild, welches faſt aller Orten ſeine deutſchen Bauten geben, jenes des Rieſen Antäus, dem der kraftſpendende Boden entzogen iſt.

Wir werden in der Folge auch die Thätigkeit ſüddeutſch-katholiſcher Meiſter kennen zu lernen haben, welche jenen in Thüringen

und Niederdeutſchland an künſtleriſcher Bedeutung keineswegs nachſtehen. Aber der Kampf war zunächſt für dieſe ein zu ungleicher. So viel reicher und ſchwungvoller die Baukunſt Italiens war als die Hollands, ſo viel ſtärker äußerte ſich auch ihr Uebergewicht auf deutſchem Boden; dazu kam, daß im Süden andere Mächte obwalteten: Zunächſt die Höfe von München und Prag, bei welchen der Kunſtſinn ein überlieferter war und in denen ſich große ſtaatliche Gruppirungen darſtellten. Am hervorragendſten war dies in Bayern der Fall, welches im großen Kriege die meiſten Vortheile errungen, ſich nun mit Eifer der neuen Kurwürde gemäß einzurichten beſtrebt war. Hatte München ſchon durch den Jeſuitismus und als Haltpunkt der katholiſchen Partei im 16. Jahrhundert eine hervorragende, auch künſtleriſche Bedeutung erlangt, ſo war es durch die Liga zu einer der entſcheidenden Mächte in der Politik des Reiches geworden. Seine Lage wies es nach dem Süden, der Handel von Augsburg und Nürnberg ſtreifte ſein Gebiet. Schon im 16. Jahrhundert war die Verbindung Münchens mit der italieniſchen Kunſt eine lebhafte geweſen. Jetzt, da es an eigenen Kräften gebrach, wurde dieſelbe zur Nothwendigkeit. Die Architektur der bayriſchen Hauptſtadt erhielt völlig italieniſche Grundzüge.

Von dem Südgelände der Alpen hat Rom, hat ganz Italien in jenem Zeitabſchnitt die Architekten bezogen. Ununterbrochen ſtrömten aus dem Norden die handfeſten Künſtler nach der ewigen Stadt. Wir haben ganze Geſchlechter dort in Ehren heranblühen geſehen. Aus derſelben Quelle aber wendeten ſich Züge von wohlausgebildeten Maurern und Gypſern nach dem Norden. Das ganze 16. Jahrhundert hindurch hatte die Einwanderung gedauert. Bis an die Oſtſee, bis über das Meer wanderten die Meiſter, welche gemeinſam die Alpen überſtiegen hatten. München, Salzburg und Graz waren von Alters her die Stützpunkte ihres Fortſchreitens. Freilich hatte der Krieg den Künſtlern unter ihnen die Wanderluſt benommen, aber die Feſtungsbauleute unterhielten die Ueberlieferung aufrecht. Neben dem Heeresſtabe der großen katholiſchen Feldherrn, wie neben den Anſiedelungen der Jeſuiten ging der italieniſche Baumeiſter her. Süddeutſchland war voll von ſeinesgleichen. Schon Sandrart klagt, daß man die weit Zugewanderten bevorzuge, ob ſie gleich des Landes Bauart oft nicht verſtänden und daher Fehler nicht vermeiden könnten. Zu Ende des Jahrhunderts waren faſt alle techniſchen Bauausdrücke italieniſch; erſt Sandrart verſuchte deutſche Worte dafür einzuſetzen.

Nun aber, ſeitdem die jeſuitiſchen Herrenſchulen die Baukunſt als einen Theil der Mathematik lehrten, ſeit dieſe, wenigſtens in ihrem kriegeriſchen Theil, ſich der Theilnahme aller Großen erfreute, begannen

die italienischen Künstler in der Achtung der Deutschen zu wachsen und wurden einzelnen derselben einflußreichere Stellungen zu Theil. Freilich blieb die Mehrzahl auch jetzt noch ein wanderndes Geschlecht, das von Bau zu Bau sich verdingte. Die Klöster namentlich zogen sie an sich,

Fig. 4. Theatinerkirche zu München. Façade.

da in ihnen sich zu jener Zeit ein neues Leben zu entwickeln begann.

Der Aufschwung der Klöster hebt bald nach dem Kriege an. Denn mit diesem endete auch der innere, sie schwer schädigende Kampf der Geister. Die Macht der dem Protestantismus am längsten anhängenden Städte war gebrochen, die Einheit des Glaubens von Außen in

dieſelben hineingetragen, das katholiſche Gewiſſen mächtig geweckt. Es kam eine faſt mittelalterliche Bußfertigkeit über die Lande. Zahlreiche wohlhabende Jünglinge meldeten ſich zum geiſtlichen Leben, bedeutende Stiftungen für die Ruhe der Seelen ſtärkten Vermögen und Macht der Ordensgemeinſchaften, welche mit den Jeſuiten an Gelehrſamkeit und Fürſorge für das Schulweſen wetteiferten. Dabei erfüllte ſie aber auch die Prunkſucht der Zeit, der Wahn, den Schein für das Weſen zu nehmen, der unwahre Ehrbegriff der „Reputation“, welcher Deutſchland überall gleiche Opfer koſtete. Die Prälaten waren reiche Grundbeſitzer, für das Wohl ihrer Heimath warmherzig empfindende Landſtände und Herren zahlreicher Pfründen geworden. Mit dem Reichthum bei ihnen kam die Luſt zu deſſen äußerlichen Darſtellung, die Macht ſchien erſt erreicht, wenn ſie ſich prunkend bekundete. Aber es war nicht ein leeres Prunken. Mehr und mehr empfanden die Klöſter den eigenen Reiz des Schaffens. Ihre Inſaſſen eiferten den italieniſchen Künſtlern und den Jeſuiten nach, welche unter den erſten Namen der Kunſt Mitglieder ihres Ordens zu verzeichnen hatten. Berühmte Künſtler fanden Brod in den deutſchen Klöſtern und beſchloßen dort als Laienbrüder ein wechſelreiches Daſein, froh der Ruhe gemächlichen Schaffens im Dienſte der Kirche. Kunſtfertiger und dichter wurde der Kranz von Handwerkern, der ſich um die Klöſter ſchloß und es ſchien ein Hauch der erſten Blüthezeit des Ordensweſens auf die reichen Stifter der Donaulande ſich herab zu ſenken, ein fleißiges künſtleriſches Schaffen, dem ein größerer Einfluß auf unſer Volksthum ſicher nicht gefehlt hätte, wenn es Hand in Hand hätte gehen können mit dem geiſtigen Ringen nach der allein befruchtenden Freiheit des Gedankens.

Bereits bei der Schilderung bologneſiſcher Kunſtentwicklung iſt der Thätigkeit des *Agostino Barelli* Erwähnung gethan worden, deſſen zwar kurzer aber bedeutungsvoller Aufenthalt in Bayern eine neue Bauthätigkeit am kurfürſtlichen Hof einleitete. Der für die fernere Geſtaltung der dortigen Kunſt entſcheidende Meiſter jedoch war *Enrico Zuccali* (geb. um 1643, † 1724), Sohn einer Graubündner Architektenfamilie. Die erſte Arbeit des von ſeinem Schwager, dem älteren *Gaspare Zuccali* (geb. 1629, † zu München 1680), am bayriſchen Hofe eingeführten Künſtlers war der Fortbau der Theatinerkirche (1663–1675) (Figg. 39—41). Ihm iſt im Weſentlichen wohl die Ausſchmückung des Inneren zu danken, jene plaſtiſche Stukkirung in reichen, vollen, derben Formen, in einer von Domenichino und Cortona abhängigen, daher auch dem Lepautre verwandten Ornamentation, die ſich wie an der

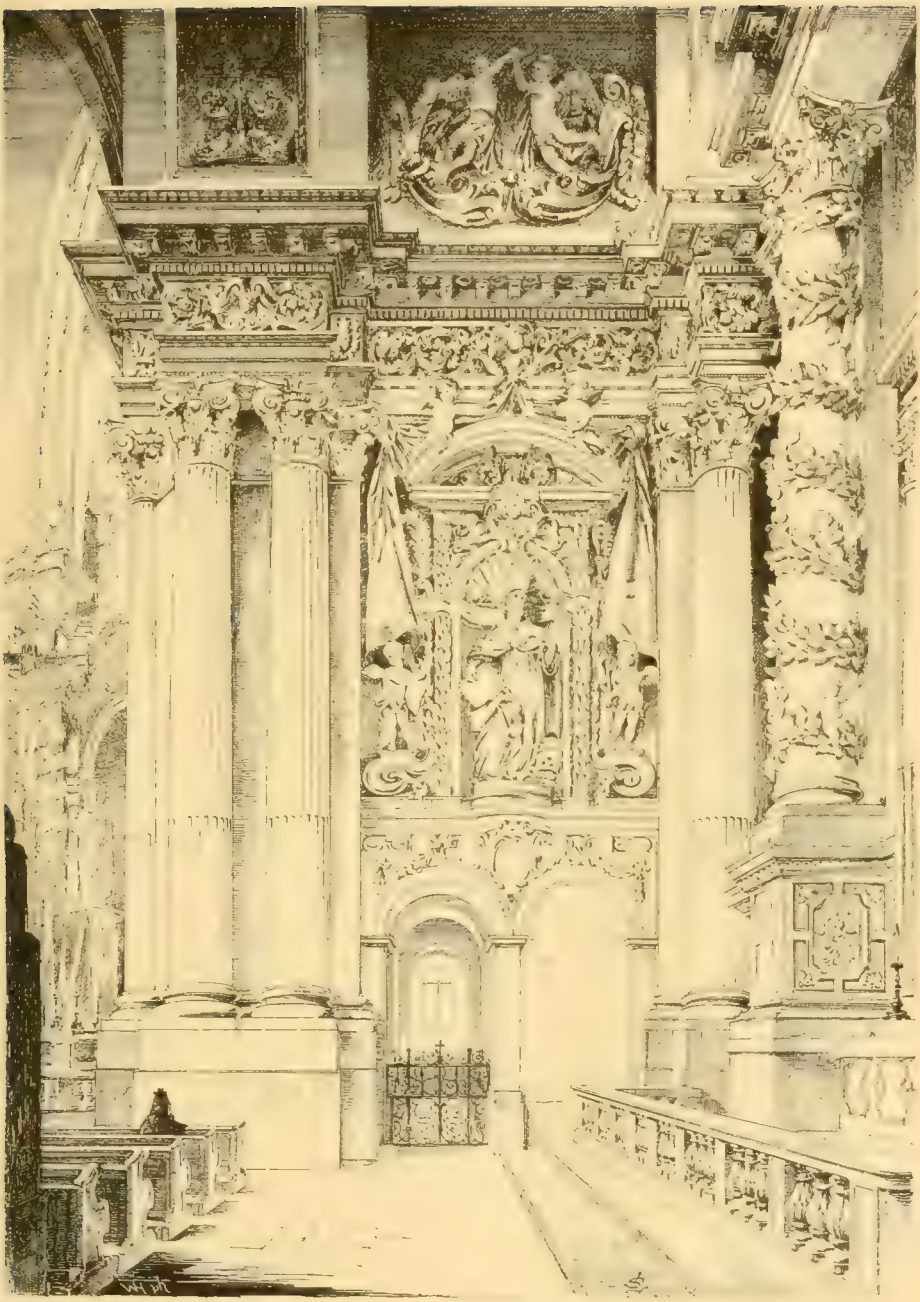


Fig. 41. Theatinerkirche zu München. Aus dem Inneren

Jeſuitenkirche zu Innsbruck über die Wandfläche und die Gewölbgurten erſtreckt, die architektoniſch umzeichneten Flächen bis zum Vorbrechen über die Umgränzungslinien mit ſaftigen Formen erfüllt. Der Vergleich mit der eleganten Stukkirung der Kuppel, der Fürſtenempore und anderen Werken aus der ſpäteren Bauzeit des Franzoſen *Cuvillier*, zeigen deutlich, wo das Arbeitsgebiet der beiden Künſtler ſich abgränzt.

Nicht minder deutlich ſpricht ſich dieſes an der Façade aus, an welcher das untere Geſchoß bis zum Gurtgeſims und die an den Grundriß ziemlich locker angefügten Thürme dem Zuccali angehören. Die derberen, mächtigeren und einfacheren Formen ſprechen deutlich genug für dieſe Annahme, welche auch durch die Vergleichung mit den Jeſuitenbauten beſtärkt wird. Denn die Anlage unterſcheidet ſich von dieſen nur durch die entſchiedenere lothrechte Theilung einestheils durch ſtärkere Verkröpfung der Pilaſter, anderntheils durch kräftigere Betonung des von zwei Säulen flankirten Mittelriſalites. Der ſpäter entſtandene Theil der Façade, gleichfalls Cuvillier's Werk, dürfte zwar im Weſentlichen dem Plane Zuccali's entſprechen, während die Profilirung und das Detail dieſes Bautheiles entſchieden franzöſiſch ſind.

Das Ganze hält die Mitte inne zwiſchen italieniſchen und niederländiſchen Bauten. Wir wiſſen, daß Zuccali Belgien ſehr gut kannte, ebenſo wie ſein Herr, der Kurfürſt Max Emmanuel. Die Formenſprache des Baues iſt die der oberitalieniſchen Meiſter, der Aufbau und die Gliederung der Jeſuitenkirche in Antwerpen verwandt. Man vergleiche die Mittelriſalite der beiden Untergeſchoſſe, die Lage der Thürme, die Behandlung des Giebels, um zu erkennen, wie ſtark Rubens auf die Kunſt Zuccali's Einfluß genommen hat.

Unter den Profanbauten Zuccali's iſt das Schlößchen Luſtheim bei Schleißheim (1684)[1]) zu nennen, als der erſte Anfangsbau der großartigen Umgeſtaltung der alten Renaiſſanceanlage. Die Mitte des Schloſſes nimmt ein rechteckiger Saal von ſtattlichen Verhältniſſen ein. Die Wände desſelben ſind in ihrem unteren Theil, gleich den mit ovalen Supraporten verzierten Thüren mit rothem Marmor und Vergoldungen geſchmückt. Darüber befinden ſich große Bilder zwiſchen gemalten, doppelten Hermen, ſtark bewegten männlichen Geſtalten. Die Decke bildet ein durch feine architektoniſchen Perſpektive beachtenswerthes, in Farbe und Figürlichem jedoch etwas unbeholfenes Bild. Die an den Mittelſaal ſich anlehnenden etwas breiteren Flügelbauten beherbergen zwei kleine Ge-

[1]) J. Diem, das kgl. Luſtſchloß Schleißheim, München 1870. Dr. J. Mayrhofer, Geſchichte des kgl. Luſtſchloſſes Schleißheim, Leipzig 1885.

mächer an jeder Seite, in der Mitte je ein fünftes, welches nur dadurch, daſs die Nebenräume niedrig gebildet wurden, aus über dieſen angebrachten Fenſtern Licht erhält. Die Flügel ſind zweiſtöckig, während der Mittelſaal beide Geſchoſſe durchſchneidet. Die Façadenentwickelung entſpricht dieſer Anlage. Die geputzten Wandflächen der Flügel werden nur von je vier mit wechſelnden Giebeln gekrönten und mit einfach gebildeten Umrahmungen verſehenen Fenſtern unterbrochen, die des Saalbaues umfaſſen gekuppelte korinthiſche Pilaſter. Die mittleren Thüren ſind im Rundbogen gebildet, in eine toskaniſche Ordnung eingeſtellt und von kreisrunden, durch Giebelanſchwünge gleichſam geſtützte und von Stukkornament umgebene Ochſenaugen gekrönt.

Das Ganze zeichnet ſich durch die geſchickte, hier freier als an den Kirchenbauten ſich entwickelnde Detailbildung, beiſpielsweiſe durch das ſchöne, reich durchgeführte Konſolengeſims, wie durch den anſprechenden ländlich heitern Entwurf, durch eine gewiſſe Ungezwungenheit wohlthuend vor manchem verwandten Werke aus.

Das Schloſs Nymphenburg bei München (begonnen 1663) wird dem Barelli zugewieſen, die Architektur dieſes erſt im 18. Jahrhundert vollendeten Baues läſst jedoch dieſe Annahme als eine unſichere erſcheinen. Der älteſte Theil desſelben, der Mittelpavillon, iſt zweifellos von anderer Hand als die ſich anſchließenden Flügelbauten. Er iſt keineswegs eine glückliche Leiſtung und in Vielem, namentlich in der rein dekorativen Verwendung des Pilaſtermotives, ſo grundverſchieden von der Architektur der Theatinerkirche, daſs es ſchwer fällt, an die Autorſchaft eines Meiſters der bologneſer Schule zu glauben.

Im Erdgeſchoſs durch rundbogige Arkaden den Zutritt zum Garten öffnende, nur zweiſtöckige Flügel verbinden den Mittelpavillon mit den beiden Seitenbauten, deren Architektur noch einfacher iſt und nur aus Liſenen und Fenſterumrahmungen ſich zuſammenſetzt. Ebenſo ſind die ſich daran ſchließenden, kurzen Seitenflügel gebildet, welche ſich hufeiſenförmig nach vorne erſtrecken. Jenſeits des großen Hofes vor der Geſamtfront und dem ſie umgebenden Graben liegen zur Rechten und Linken zwei mächtige Nebengebäude, welche aber ſchwerlich von italieniſchen Meiſtern und aus ſo früher Zeit ſtammen dürften.

Welches die künſtleriſchen Abſichten Zuccali's im Schloſsbau waren, zeigt ſich viel mehr in völliger Deutlichkeit am Schloſſe Schleißheim (begonnen 1700, das Aeußere vollendet 1704) (Fig. 42). Dasſelbe liegt in gleicher Achſe mit Luſtheim und iſt durch eine aus breiten Alleen mit mittlerem Kanal gebildete Avenue mit dieſem verbunden. Die rieſige Anlage ſollte an Stelle eines älteren, zuletzt von Herzog Wilhelm V. ausgebauten Luſtſchloſſes treten. Der heute noch im Modell

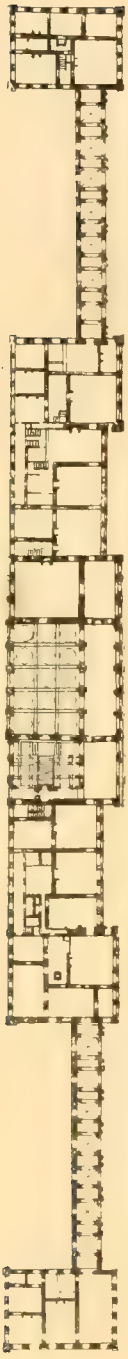


Fig. 46. Schloss Schleissheim. Grundriss.

erhaltene Plan kam jedoch nicht in ſeinem ganzen Umfang zur Ausführung, ſo daß der ältere Bau ſtehen blieb.

Das heutige Schloß beſteht aus einem Mitteltheil von elf Fenſter Front, deren beide untere Stockwerke, ſowie das über dem Erdgeſchoſſe angebrachte, hier durch Ochſenaugen ſich kundthuende Mezzanin eine große auf hohen Sockeln ſtehende korinthiſche Ordnung umfaßt. Ueber dem verkröpften und ornamentirten Hauptgeſims erhebt ſich noch ein Stock mit Pilaſtern und Rundbogenfenſtern und über dem drei Achſen breiten Mittel ein kräftiger Giebel mit dem Wappen. Die Ausbildung der Fenſter in den unteren Geſchoſſen, die im Hauptgeſchoß rundbogig, in dem untern mit geradem Sturz und wechſelnder Verdachung gebildet ſind, ſowie die fünf zu einer Freitreppe führenden Thüren der Hoffeite mit ihren Reliefmedaillons an Stelle der Ochſenaugen ſind reich nach Art des Mitteltheiles von Luſtheim ornamentirt. Die Flügel und die durch Galerien mit denſelben verbundenen Eckpavillons, denen das Obergeſchoß fehlt, ſind ſchlichter gebildet und nur an den Ecken je durch einen denjenigen des Mittelbaues entſprechenden Pilaſter verſtärkt. Jenen Galerien aber, die nur durch Wandſtreifen gegliedert ſind, fehlt auch das erſte Geſchoß, ſo daß ſie nur aus Parterre und Mezzanin gebildet ſind. Nach dem Garten zu ſind ſie aber als offene, zwiſchen gekuppelte Pilaſter geſtellte Rundbogenarkaden ausgeſtaltet. Der ganze Bau bildet demnach eine Front von nicht weniger als 37 Fenſterachſen im Hauptbau, je 15 in den Galerien und je 5 in den Pavillons, also 77 in der Hoffront — eine gewaltig geſtreckte, doch des inneren Zuſammenhanges entbehrende Baumaſſe, für deren künſtleriſche Belebung die von Zuccali verwendeten Mittel allerdings nur in beſcheidenem Maße ausreichen.

Man hat in Deutſchland mit einer gewiſſen Beharrlichkeit jede Kuppelkirche des 17. und 18. Jahrhunderts als eine Kopie von St. Peter und jedes große Gartenſchloß als ein Verſailles bezeichnet und durch dieſe Bezugnahme die eigene geiſtige Leiſtung deutſcher Fürſten und ihrer Baumeiſter als unbedeutend, weil völlig abhängig von fremdem Vorbild, zu bezeichnen verſucht. Der Vergleich mit dem franzöſiſchen Königsſchloß ſcheint bei Schleißheim

am besten angewendet. Denn die Vorliebe des Kurfürsten für Frankreich und die Niederlande war eine anerkannte, er hatte auch dafür gesorgt, dass sein Architekt die dortige Baukunst aus eigener Anschauung kennen lerne. Also könnte die Bauabsicht dorther stammen. Die Architektur des Schlosses selbst bekundet jedoch nicht, dass Zuccali den nordischen Meistern einen wesentlichen Einfluss auf sein Schaffen gegönnt habe, vielmehr steht dieselbe Italien näher als Frankreich. Die Villa Albani zu Rom ist gleichen Grundwesens, die römischen Kasinen theilen mit Schleissheim das Hinwegsetzen über den Wohnzweck des rein künstlerisch empfundenen Bauwerkes. Versailles' Einwirkung ist nur in den Gartenanlagen der bayerischen Schlösser nachzuweisen.

Auch am Residenzschlosse zu München baute Zuccali, und zwar stammten von ihm der „Neubau" und die „Sommerzimmer" 1680 bis 1685, vielleicht auch die Bemalung der Höfe, deren Behandlung mehr mit Lustheim und Schleissheim übereinstimmt, als mit den Werken früherer bayerischer Architekten.

Ebenso erscheint er ausserhalb Münchens thätig: Salzburg verdankt ihm das Kloster und die Kirche der Kajetaner 1685–1697. Beide bilden ein Ganzes, die Kirche das Mittelrisalit, welches, wie die fast gleichwerthigen Eckbauten von kolossalen verkröpften Pilastern und vor diese gestellte 8,8 Meter hohe jonische Säulen eingefasst wird. Die Gliederung der drei Geschosse, der Fenster in den Flügeln, des Kirchenthores, des über dem etwas leeren Mittelbau stark verkröpften Wappengiebels sind bei breitwuchtiger Behandlung doch von jener trockenen Bildung, welche den italienisch-deutschen Architekten eigen blieb. Die Kirche, ein ovaler Centralbau, ist entschieden erst im 18. Jahrhundert ausgeschmückt worden und wohl nur in der einfachen Grundanlage alt.

Auch sonst zeigt Salzburg noch mehrere Bauten, welche dem Zuccali angehören dürften. So die Dombögen, jene Verbindungsarkaden zwischen der Residenz und dem Dom, derbe, einfache aber wirkungsvolle Architekturen; ferner die stattliche, inschriftlich auf die Zeit von 1670–1680 datirte Hoffront der Residenz mit ihren zwischen mächtige toskanische Pilaster gestellten rusticirten Arkaden, der grossartigen, leider aber ungeschmückten Halle hinter denselben, in deren Mitte eine Grotte und eine Kolossalstatue des Herkules die Achse des Baues kennzeichnen. An diese Halle schliesst sich seitlich die mächtige Festtreppe, welche in einem Lauf das Hauptgeschoss erreicht und an Grösse zu den hervorragendsten Schöpfungen dieser Art gehört. In der Inneneinrichtung der Residenz macht sich dieselbe wuchtige Hand geltend, welche die oben berührten Bauten schuf. So im Karabinierisaal 1690, mit seinen mächtigen jonischen Pilastern, seinen derben,

barock gebildeten Thüren und Kaminen, ſeiner flachen in breite Bilderflächen abgetheilten Decke, der Freitreppe an der Eingangsthüre. In den meiſten der übrigen Säle gehören nur die wuchtigen, an Cortona mahnenden, in Stukk oder Malerei hergeſtellten Decken noch dem 17. Jahrhundert an, ſo in der prächtigen Galerie, dem großen Speiſeſaal und in anderen Gemächern, in welchen ſich verſchiedene Bauperioden zu einem ſchließlich doch gut abgeſtimmten Ganzen vereinigt haben.

Der Chiemſeehof (1696—1697), das Kapitelhaus in der Kaigaſſe (1671), der Umbau des Franziskanerkloſters (1686–1689) ſind weitere Bauten jenes Zeitabſchnittes, in welchen ſich die in Salzburg durch Scamozzi heimiſch gewordene Strenge des architektoniſchen Entwurfes mehr und mehr zu barocker Geſtaltung befreit. Auch die Erhardtkirche in Nonnthal (1686—1689) iſt hierher zu rechnen.

Als das mächtigſte Beiſpiel des Umſchwunges der künſtleriſchen Anſichten muß jedoch der großartige Hofbrunnen (1664–1680) von *Antonio Dario* gelten, ein ganz im Geiſte Bernini's ſchwungvoll entworfenes und wuchtig durchgeführtes Koloſſalwerk von bewegteſter Wirkung, welches an Größe und ornamentaler Wirkung zu jener Zeit ſeines Gleichen in Deutſchland nicht befaß.

Als Prag wieder von den Wirren des 30jährigen Krieges aufzuleben begann, waren es auch hier faſt nur italieniſche Künſtler, denen die Erneuerung der vom Kriege ſtark heimgeſuchten und ihrer während der Renaiſſancezeit glänzend behaupteten künſtleriſchen Stellung beraubten Stadt zufiel. Hier wirkte im Bauweſen neben dem Klerus der Großadel, der ſich zu einem fürſtengleichen Daſein über Bürgerſchaft und Landſtände erhoben hatte. Die ganze öſterreichiſche Ariſtokratie wurde ergriffen von dem Bedürfniſſe, ihre Macht durch gewaltige Bauten darzuſtellen, welche, durch das ganze Reich verſtreut und bis jetzt nur zum Theil bekannt, in ihrer Geſamtheit ein glänzendes Bild jener eiſernen Naturen der öſterreichiſchen Herren abgeben würden, welche zwar dünkelhaft und herzlos, bigott und ehrſüchtig, aber zugleich geſchickt für die Verwaltung waren, welche geiſtig wohl gebildet, voll Thätigkeit und Treue für ihre Fürſten dem Staate und dem Herrſcherhauſe lebten, auf welchem ihr Daſein beruhte, und dabei mit Sorgfalt ihren hohen Adel von jeder Vermiſchung mit niederer Geborenen hüteten.

Der leitende Baukünſtler in jener Zeit war *Carlo Luragho* (geb. zu Fermo 1638, † 1679). Leider weiß ich über den Entwickelungsgang

dieses Künstlers gar nichts zu sagen. Seine Heimath, die Marken, sind ihm schwerlich zugleich Lehrstätte gewesen. Seine Bauten zeigen eine gewisse vorsichtige Art, eine grosse Aengstlichkeit in der Behandlung des Profiles und daher eine in jener Zeit seltene nüchterne Glätte. Diese Eigenart äussert sich am Schlagendsten an dem Hauptwerk seines Lebens, welches freilich ausserhalb Prag's, in Passau, zu suchen ist, am Dom. Dieser entstand durch Umbau der 1662 durch Brand zerstörten mittelalterlichen Anlage. Die innere Stukkirung wurde erst nach einem zweiten Brand im Jahre 1680, um die Wende des Jahrhunderts, sichtlich von anderen Händen vollendet.

Der Grundriß des Domes läßt darauf schließen, daß ihm ein romanischer Bau zu Grunde liegt. An die Vierung legen sich für Querschiff und Presbyterium drei Gewölbquadrate von gleicher Breite als das weitgestreckte Mittelschiff. Die Seitenschiffe sind niedrig. Ueber der Vierung erhebt sich noch der spätgothische Thurm, welcher jedoch mit wälscher Haube bedeckt ist. An den gothischen Resten des Chores zeigt sich deutlich, welch' grossen Verlust hier die deutsche Kunst erlitten hat. Die Façade dagegen erscheint als Luragho's Werk und als solches von der Münchner Theatinerkirche abhängig. Zwar ist, dem mittelalterlichen Höhenverhältniß des Hauptschiffes entsprechend, der Mittelbau schlanker und entbehrt des eigenartigen Achsenmotives, aber die Anlage der Flügel, der zahlreichen Verkröpfungen der unteren toskanischen und oberen jonischen Ordnung, die schlichte Behandlung der seitlichen Anläufe im oberen Geschosse, die Stellung und der Ausbau der Thürme sind jenem, dem Zuccali zugewiesenen münchner Bau so ähnlich, daß man eine enge Beziehung zwischen den beiden Meistern annehmen muß.

Manches Verwandte mit dem Passauer Dom hat die Karmelitenkirche zu Regensburg (1660 oder 1673?), ein ziemlich strenger, den Jesuitenwerken noch nahe stehender, aber doch der deutschen Kunstart schon freieren Raum lassenden Bau. Hinsichtlich der hübschen Stukkirung des Innern (Fig. 38) zeichnet sich die den Jesuiten gehörige Studienkirche zu Passau 1667 aus, deren einfache Grundanlage 1611 begonnen wurde.

Luragho baute (nach Schaller) in Prag das Stift der Kreuzherren seit 1660. Die einfache Architektur desselben, eine Gliederung durch gekuppelte, rusticirte Pilaster in den beiden unteren Geschossen, durch Lisenen im oberen, zeigt eine grosse Formenrichtigkeit, ohne Anspruch auf künstlerische Bedeutung zu erheben. Bemerkenswerther ist die an dasselbe stossende Kirche des heiligen Franz Seraphicus (1671—1688) durch die trockene Verständigkeit, aber auch durch den

ruhigen Ernſt in der Formenbehandlung, welche ſie von den meiſten Prager Kirchenbauten weſentlich unterſcheidet. Es iſt eine Centralanlage um eine ovale Kuppel, ähnlich der Kajetankirche in Salzburg. Die Innenwände des Kuppelraumes ſind durch kräftige, joniſche Pilaſter gegliedert, über dem Gurtgeſims und der darüber angeordneten Attika ruhen ſchlichte Bogen. Die Kreuzflügel ſind mit Tonnengewölben überdeckt, nur in den etwas verlängerten Altarraum iſt eine kleine Flachkuppel eingeſchoben. Die Beleuchtung geſchieht nur von der Kuppel und kleinen Fenſtern in den Schildbogen der Kreuzflügel aus. Die etwas düſtre Färbung des Materials erhöht noch die feierliche Wirkung dieſer Licht-Anordnung.

Die Façade iſt durch doriſche Pilaſter mit Triglyphengeſims gegliedert, die Mauerflächen ſind von Liſenen umrahmt und zwiſchen dieſen gequadert. Der Umſtand, daß im Giebel Oberlichtfenſter das Hauptgeſims durchbrechen, bildet faſt die einzige barocke Zuthat zu dem im Geiſte der Renaiſſance gehaltenen Bau. Schön iſt namentlich die Kuppel, deren Tambour außen durch gekuppelte joniſche Säulen, innen durch entſprechende Pilaſter gegliedert iſt.

Von Luragho, vielleicht aber auch von ſeinem Enkel *Anſelm Luragho* ſtammt ferner ein Theil der Façade, welche durch den Umbau des kaiſerlichen Schloſſes auf dem Hradſchin entſtand: ein rieſiges, aber künſtleriſch wenig bedeutendes Werk, von eigenthümlicher Beſcheidenheit der architektoniſchen Gliederung. Dieſe, eine Abtheilung der Gebäudemaſſen durch in Putz ausgeführtes, kraftloſes Liſenenwerk, muß als ein Merkmal öſterreichiſcher Kunſt aus der Zeit des dreißigjährigen Krieges gekennzeichnet werden, da ſie ſich im Privatbau vielfach wiederholt. Große Theile der endloſen Prager Front ſcheinen jedoch erſt gegen das Ende des 18. Jahrhunderts entſtanden zu ſein. Auch das gräflich Thun'ſche Palais (Pfarrgaſſe, Kleinſeite, nach 1656 erbaut), ein vierſtöckiger Bau von wenig hervorragender künſtleriſcher Geſtaltung, iſt nur ausgezeichnet durch die geſchickte Benutzung der Bodenlage, in dem vom dritten Stock aus der Eingang zu einer an den Schloßberg angelehnten, eine herrliche Umſicht über Prag gewährenden Gartenterraſſe mit Springbrunnen angelegt wurde.

Dieſer Umſtand ſowie der Name des Architekten erinnern an Genua. Auf den direkten Zuſammenhang des Prager Meiſters mit dem Erbauer des Palazzo Doria Turſi zu ſchließen, giebt er jedoch nicht hinreichenden Anhalt.

Die Formen des Prager Schloſſes ſind vielmehr entlehnt von der Wiener Burg, beziehentlich deren Leopoldiniſchen Trakt, welcher nach einem Brand im Jahre 1668 durch *Marc-Antonio Carnerale* hergeſtellt

wurde. Es ist dies derjenige Theil, welcher zwischen dem Burgplatz und dem Franzensplatz sich in mächtiger Ausdehnung erstreckt. Ueber einem gequaderten Erdgeschoß erheben sich durch vier Stockwerke reichende Lisenen, erst oberhalb der dritten Fensterreihe werden sie durch Gurten unterbrochen. Ueber diesen stehen auf ganz bescheiden gebildeten Konsolen das aus wenig Gliedern bestehende Hauptgesims tragende, nach unten verjüngte Pilaster. Auch die Fenster der drei mittleren Geschosse und das des vierten sind in flache Umrahmungen eingeschlossen, unter sich aber durch zwischen Schlbank und Sturzgesims angebrachte Felder zu einem schlanken Aufbau verbunden. Dieser Gedanke, den die deutsche Kunst so wenig kannte als die damals herrschende italienische, ist trotzdem nicht Erfindung des Meisters, sondern weist klar auf Verona, auf die Schule Sanmicheli's hin. Die lange Folge von Fensterfystemen und Lisenen an der breiten Façade wirkt bei dem geringen Wechsel der Motive und Ausladungen höchst ermüdend und nüchtern.

Das Jagdschloß Favorite im Augarten, welches schon 1683 die Türken verwüsteten, gehörte in künstlerischer Beziehung zu dem eben beschriebenen Burgflügel. Die an der Burg in voller Schärfe zum Ausdruck gebrachte veronesische Architekturrichtung blieb denn auch in der Folgezeit an den in Wien thätigen norditalienischen Architekten haften. Während aber hier noch die Fensteraufbauten, ähnlich wie an den Gebäuden der Via St. Fermo, die wesentlichen Theilungen der langen Gebäudefronten bilden, beginnen mehr und mehr an Stelle der Lisenen stärkere Glieder zu treten. Der Geist Palladio's beginnt auch in den österreichischen Architekten mächtig zu werden.

Die großen Ordnungen, das Zusammenfassen der Bauglieder in eines ihrer Systeme beginnen Macht über die Façaden, namentlich des Profanbaues zu bekommen. Mehr und mehr bildet sich aus den nur durch die einfache Detaillirung bescheiden wirkenden, aber schon an der Burg die Einzelheiten zu großen Gesamtgliederungen zusammenfassenden Façadengliedern eine Formenwucht heraus, welche selbst in England kaum ihres Gleichen findet.

Eine merkwürdige Steigerung der bisher geschilderten Profanarchitektur zeigt sich in dem Palais Dietrichstein, jetzt Lobkowitz zu Wien (1685—1690). Wer der Baumeister derselben war, steht nicht fest, doch weist schon Ilg, wie mir scheint mit Recht, auf den um 1680 in Wien thätigen *Carl Antonio Carnevale* hin.

Es bietet sich hier eine Mischung zwischen den Architekturformen der Burg und des Prager Kreuzherrenstiftes dar, zugleich aber eine Fortbildung auch der plastischen Seite des Bauwesens. Das Eigen-

artige, nur mit ſichtlich ſpäter aufgeführten Bauten in Brescia zu Vergleichende liegt in der Behandlung der Liſenen, welche durch gekuppelte Quader abgetheilt, über einem ruſticirten Erdgeſchoß bis zu dem Mezzaninfries ſich erheben und hier in Konſolen von kräftigerer Bildung, wie an der Burg, enden, ſowie in der zwiſchen dieſen ſich aufbauenden, die drei oberen Geſchoſſe in ſich verbindenden Fenſterarchitektur. Die Bauglieder haben hierbei noch die Geradlinigkeit und Strenge der älteren Kunſtart. Nur am Thor, welches wohl erſt dem 18. Jahrhundert angehört, und den benachbarten Fenſtern erhalten die bekrönenden Architekturtheile geſchwungene Formen. Auch die ſchwere Attika über dem Mittelriſalit dürfte jüngeren Urſprungs ſein. Der Grundriß des Palais bietet noch wenig Zeichen einer höheren Kunſt im Entwurfe.

Gleichen Geiſtes, doch noch weit wuchtiger iſt das Palais Stahremberg, jetzt Unterrichtsminiſterium (nach 1683) am Minoritenplatz. Die beiden unteren Halbgeſchoſſe bilden zuſammen einen kräftig gequaderten Sockel, welchen das derbe, toskaniſch umrahmte Rundbogenthor durchbricht. Ueber den vor die Fenſterflucht gerückten Schäften erheben ſich platte Liſenen, welche durch die beiden Hauptgeſchoſſe wieder bis zum Mezzaninfries reichen. Die wuchtigen Konſolen des Hauptgeſimſes tragen vor die Liſenen geſtellte Kinderſtatuen. Die Fenſter bauen ſich wieder in kräftiger Weiſe über einander auf. Die Verdachungen ſind bereits im Mittel durchbrochen und von je drei Kugeln, einem bezeichnenden Schmuck für die kriegeriſch-kräftige Zeit Oeſterreichs, bekrönt. Im ganzen Bau ſteckt eine ſichere, ſchneidige Kraft, ein geſchloſſener Trotz und eine wuchtige Größe, die ihn als einen außerordentlichen Fortſchritt gegen die früher beſchriebenen Anlagen erkennen laſſen.

Derſelben Richtung giebt es in Wien noch eine Anzahl Bauten und gab es früher, wie uns aus alten Stichen bekannt iſt, noch mehr. Das Majoratshaus des Fürſten Eſterhazy in der Wallnerſtraße gehört dazu, bei welchem an Stelle der Liſenen ſchon toskaniſche Pilaſter treten, ferner das ganz in den geſchilderten nüchternen Formen der Burg gehaltene Palais des Kardinals Herzog von Sachſen-Zeitz am tiefen Graben und das Haus Wiplingerſtraße 17, Bauten von unbedeutendem Grundriß um einen quadratiſchen, von Holzumgängen eingefaßten Hof. Das Freihaus Stahremberger Hof, jenes gewaltige Gebäude vor dem Kärntner Thor, gehört in ſeinen Formen auch hierher. Ferner war das Palais Harrach (1689) an der Freyung ähnlich entwickelt, wenn gleich die durch einen Umbau in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts umgeſtalteten Pilaſter ſchon dem erſten Bau angehören. Bei Bürgerhäuſern fehlen oft ſogar zwiſchen

den Fenfterfyftemen die Lifenen und find auch die Wandflächen in Felder abgetheilt, fo daß das Ganze in kleine Fächer zu zerfallen fcheint. Ich habe mir das Haus Schönlaterngaffe 15 und Wollzeile 30, fowie das Haus zu den 7 Säulen am Neuen Markt als bezeichnende Beifpiele für diefe Schmuckart angemerkt.

Auch die Thore der Stadt, welche *Carl Antonio Carlone* baute, ftanden derfelben künftlerifch nahe.

Im Kirchenbau ift Wien um jene Zeit noch wenig bedeutend. Die im Anfang des 15. Jahrhunderts erbaute gothifche, doch fchon im 16. Jahrhundert von den Jefuiten umgebildete Pfarrkirche am Hof zu Wien erhielt, wie bereits gefagt, 1662 durch *Carlo Carnevale* ihre jetzige Façade. Diefe ift bemerkenswerth durch die eigenthümliche Mifchung der Stile, welche wohl durch die oben angedeutete Gefchichte des Baues bedingt ift. Einzelne Fenfter in Renaiffancemotiven find erhalten, jedoch ohne Bedenken in eine grofse dorifche Pilafterordnung mit Triglyphengefims hineingezogen. Dadurch, daß die Ordnung auf hohe Poftamente geftellt, daß vier Stockwerke Fenfter über einander gebaut find und durch das Zurücklegen des mittleren Façadentheiles ift die Vorderanficht ftark lothrecht gegliedert, fo daß es bei dem Mangel eines wagrechten Gegengewichts eine entfchieden ausgefprochene aufftrebende Richtung erhält. Die abgebrochenen Giebel über dem Hauptgefims, fowie der grofse Giebel mit ftarken Seitenvoluten in der Achfe erhöhen noch diefelbe. Das Detail ift nüchtern, korrekt; Kröpfungen find fehr beliebt. Im Innern ift das Problem der Erneuerung eines gothifchen Baues im Stil der Zeit beffer gelungen, indem vor die feitlichen Kapellen eine jonifche Ordnung und um die Obergadenfenfter eine Stukkumrahmung gefchaffen, die gothifchen Pfeiler mit korinthifchen Kapitälen ausgeftattet wurden. Es ift hiermit eine zwar freundliche, doch nicht eben ftimmungsvolle Wirkung erzielt. Mehr als die Stukkirung des 17. Jahrhunderts ftört der fade Chor aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts.

Selbftändige Geftaltung entwickelte Carnevale an der Servitenkirche im Alfengrund zu Wien 1651—1678. Die Façade, im untern Gefchofs dorifirend mit einem grofsen und leer wirkenden, verkröpften Segmentgiebel und aus demfelben vorfpringenden Mitteltheil, im oberen mit geradem, ornamentirten Giebel, zeigt namentlich in den beiden weiteren Stockwerken der Thürme die höchfte Nüchternheit, einfaches Lifenenwerk, Platten an Stelle der Gefimfe. Nur die verkröpften Gewände um Nifchen und Fenfter, fowie die Thurmhauben bieten etwas bewegtere Formen. Auch das Thor, welches von jonifchen Säulen getragen, ein Wappen zwifchen den abgebrochenen Giebelanfätzen zeigt, ift als befcheidener Verfuch zu reicherer Geftaltung anzufehen.

Auch die Marienhimmelfahrts-Kirche des Prämonſtratenſer-Stifts Strachow auf dem Hradſchin gehört zum Theil einem *Carnevale* und dem *Matthias von Burgund* an, welche ſie nach dem Kriege wieder aufbauten. Es iſt der Letztgenannte wohl jener Ordensbaumeiſter Pater *Matthias von Saarburg*, welcher 1672 an der Grundſteinlegung des Chorherrenkloſters in Bruchſal mit Theil nahm. Unverkennbar liegt dem Plan von Strachow jedoch ein ſchwerfälliger romaniſcher Bau zu Grunde, der vielleicht noch der Stiftungszeit des Kloſters, 1140, angehört. Die Dekoration iſt unbedeutend, auch die Façade von geringem Belang.

Unter den Wiener Bauten aus Carnevale's Periode ſeien das künſtleriſch ſehr niedrig ſtehende, 1660 errichtete Karmeliterkloſter mit der St. Joſephskirche (Mariahilferſtraße), ſowie namentlich das 1664 erbaute und 1675 bezogene Stift der Urſulinerinnen (Johannesgaſſe), letzteres noch als ein wohl zweifellos dieſem Meiſter angehöriges Werk, genannt. Die dominirende doriſche Pilaſterordnung mit verkröpftem Triglyphengeſims, die drei Stockwerke innerhalb derſelben, der große Giebelaufbau, die flache Bildung der Profile und die ſtark verkröpften Gewände um die Fenſter und Niſchen, haben beide gemein. Höheres Intereſſe vermögen ſie nicht zu erwecken.

Dagegen giebt dieſer Bau Aufſchlüſſe über die Profanarchitektur Carnevale's, denn unmittelbar an die Kirche ſchließt ſich das Kloſter, welches über einem ruſticirten Unterſtock eine joniſche, zwei Etagen verbindende Pilaſterſtellung zeigt. Auch hier iſt die übermäßige, lothrechte Gliederung zu beachten, denn auch die über einander liegenden Fenſter ſind durch ſehr getheilte Frieſe und Brüſtungen unter ſich verbunden, ſo daß ſie ſich vom Gurtgeſims aus ſelbſtändig in den Intercolumnien aufbauen.

Die Formengebung Carnevale's und Luragho's in ihrer Beſcheidenheit und ihrem Streben nach ruhiger Entwickelung der Façaden iſt auch an vielen ſonſtigen Bauten Prags und Wiens zu bemerken.

Als Architekten des Galluskloſters in Prag (1671, Altſtadt) werden *Martin Luragho*, vielleicht ein Sohn des vorigen, und *Dominik de Orsis* genannt. Der Aufriß desſelben gliedert ſich aus einem gequaderten Erdgeſchoß und einer korinthiſchen Pilaſterſtellung, deren Architrav und Fries verkröpft ſind, während nur die oberen Geſimstheile über den ganzen Bau ſich hinziehen. Die Fenſter der beiden oberen Stockwerke bauen ſich ſelbſtändig über dem flachen Gurtgeſims auf und ſind nur durch bandartige Streifen mit den Pilaſtern verbunden.

Ganz ähnlich geſtalten ſich die Verhältniſſe an der mächtigen Façade des Prager Jeſuitenkollegiums (Neuſtadt), welches wohl

Fig. 1. Palais Czernin zu Prag.

ſchwerlich der früheſten Bauperiode (1633), ſondern der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entſtammt. Bei der Niedrigkeit der Fenſter und der großen Stockwerkshöhe iſt der Architekt ſogar zu ſtarken Verzerrungen, wie an den Schlußſteinen über den Fenſtern im Erdgeſchoß und den hohen Brüſtungen derjenigen der beiden oberen Stockwerke veranlaßt worden. Wie bei den korinthiſchen Pilaſtern, wird auch beim Fenſteraufbau die Sonderſtellung dieſer Glieder betont durch ihre Verdoppelung, dort durch je einen halben Pilaſter, hier durch einen Putzſtreifen. Bemerkenswerth iſt die Form der Kapitäle, die in ihrer an italieniſche Frührenaiſſance erinnernden Durchbildung eine ſonſt in dieſer Periode ſeltene Liebe für ſelbſtändige, von der Regel abweichende Geſtaltung beweiſen.

Auch im Privatbau erſcheinen vielfach derartige Gebilde, wie beiſpielsweiſe an dem ſtattlichen Wohnhaus am großen Ring (Nr. 930), zwiſchen deſſen joniſchen Pilaſtern ſich über dem Parterre drei Stockwerke von Fenſtern über einander aufbauen, die wieder nur durch Bänder ſeitlich verknüpft werden. Ein ſtattlicher Giebel mit dem „salvator mundi“ bekrönt das wirkungsvolle Gebäude.

Die Façade des Palais Nostitz (Kleinſeite, 1658—1660) beſteht aus einer Kompoſitaordnung von zwölf Pilaſtern und neben dieſer noch eine Liſenenumrahmung, welche die drei Stockwerke umſchließt. Die zu zweien gekuppelten Fenſter bauen ſich nicht wie in den vorher geſchilderten Façaden über einander auf, ſondern es entwickelt ſich jedes für ſich. Namentlich über dem Hauptgeſchoß findet man eine barocke Segmentverdachung mit einem ovalen Reliefſpiegel. Der Sockel des Gebäudes iſt ruſticirt, die Kapitäle von einer denjenigen des Jeſuitenkollegs verwandten Originalität, durch Fratzen verziert, die Geſamtbildung der Façade derbkräftig, von einer großartigen und reichen Wirkung, welche durch die noch heute erkennbare Vergoldung einzelner Ornamenttheile noch weſentlich gehoben wurde. Einzelne Details, z. B. an dem Balkon über dem Hauptportal, erinnern an Fränkiſche Bauten, an die älteren Theile des Kloſters Banz.

Bemerkenswerth iſt auch die Grundrißgeſtaltung, die breite Durchfahrt mit ſtattlicher Treppe zur Linken, der Ehrenhof, an welchen ſich jenſeits einer Bogenſtellung ein zweiter, der Wirthſchaftshof, anſchließt.

Die in dieſem Bau ſich ausſprechende vornehme Ruhe, wie das die ganze Schule beherrſchende Beſtreben, durch die gleichmäßige Folge bedeutender Motive eine eindrucksvolle Wirkung zu erzielen, iſt am glänzendſten und in wahrhaft überwältigender Großartigkeit am Palais Czernin (Hradſchin, jetzt Franz Joſeph-Kaſerne, zum Ausdruck gekommen, welches der 1682 geſtorbene Graf Johann Humprecht von

Czernin errichtete und seine Nachfolger auf das Glänzendste ausstatteten. Nach Nicolai[1]) ist der Meister dieses und anderer Bauten in Prag der in dortigen Quellen nicht genannte *Giovanni Simonetti* (geb. zu Rovereto 1652, † Berlin 1716), nach anderen Angaben (R. Dohme) werden *Giovanni Battista de' Rossi* und *Francesco Caratti* wohl mit größerem Recht als Schöpfer des Baues genannt.

Die gegen den erst nach 1702 freigelegten Lorettoplatz gelegene Hauptfaçade des Czernin'schen Palais (Fig. 43) ist in ihrer ganzen Länge (144 Meter) durch eine ruhige Flucht gewaltiger Dreiviertelsäulen gegliedert, deren mächtige korinthische Kapitäle mit eigenartigen Fratzen verziert sind. Das Erdgeschoss ist gequadert, die je über einander liegenden Fenster der vier Stockwerke bedürfen nicht des geschilderten Aufbaues, um gemeinsam zu wirken. Ein mächtiges Hauptgesims schließt den Bau ab. Die Balkonanlage vor dem Mittel ist späteren Ursprunges. Zwar sind einzelne Vor- und Rücksprünge angeordnet, doch verschwinden sie gegenüber der mächtigen Größe des Säulenmotives. Obgleich er in Putz ausgeführt wurde, ist dem Werk der Stempel der Monumentalität in überzeugender Weise aufgedrückt. Es spricht sich etwas von der stolzen Vornehmheit der Florentiner Paläste in diesem eigenartigen Werke aus, eine sichere Selbständigkeit und trotzige Sonderung, der Geist einer durch Reichthum und Macht über das Volk sich hoch erhebender Aristokratie.

Es ist bei einem so auffallenden Bau daher auch verständlich, dass sehr leicht das Urtheil über denselben, so bald an Stelle des kriegerischen und bigotten Zeitalters eine mehr heitere Weltlichkeit trat, ein sehr schwankendes wurde. Im Jahre 1685 rühmt ihn Folperus vor Allen in seiner „Ansicht von Prag" als einen Bau, wie er in ganz Oesterreich nicht wieder zu finden, Keyssler[2]) sagt 1730, es gebe an wenigen Orten seines Gleichen, dagegen findet Rausch in seinen ausführlichen Nachrichten aus Böhmen[3]) schon 1794, er sei „eine kolossalische, aber freilich ziemlich geschmacklose Steinmasse und sähe einem Gefängnisse ähnlicher als einem Palais".

Das Innere des Baues entspricht nicht ganz dem, was die mächtige Façade vermuthen lässt, soweit die jetzige Bestimmung als Kaserne noch die alte Anlage erkennen lässt. Die Architektur der beiden Höfe ist derb und nicht anziehend, die zwischen beiden liegende Treppe von bedeutenden Abmessungen. Gewaltig ist die Wirkung der Façade gegen

[1]) Beschreibung von Berlin und Potsdam, Band III. Nachricht von den Baumeistern etc. pag. 113.

[2]) Reisen nach Deutschland. II. Theil pag. 1294.

[3]) Salzburg, 1794, pag. 150.

den ſeitlich angeordneten, tiefer liegenden Hof. Von der alten, als prachtvoll gerühmten Einrichtung beſteht meines Wiſſens nichts mehr. Genaue Unterſuchung wurde mir nicht geſtattet.

Der dritte hierher gehörige Prachtbau iſt das Clementinum, jenes berühmte Jeſuitenſtift in der Altſtadt (vergl. Fig. 8). Der Grundſtein zu demſelben wurde 1653 gelegt, der Bau ſpäteſtens bis 1711 vollendet. Auch hier handelt es ſich längs der Plattnergaſſe um eine Façade, welche durch eine mächtige Kompoſitaordnung, hier gequaderte Pilaſter, gegliedert wurde. Verkröpfte Gebälkſtücke mit ornamentirtem Fries tragen das kräftig gebildete Hauptgeſims. Die Fenſter ſind in geſondertem Aufbau wirkungsvoll gebildet und wieder durch bandartige Gurten unter einander verbunden, welche ſich namentlich auch an den ſchlichten Hinterfronten, wo die Pilaſter fehlen, bemerkbar machen.

Die Hauptfaçade nach dem Marienplatz iſt ausgezeichnet durch ein ſtattliches Mittelportal mit geſchwungenen Giebelanſätzen und Balkon über toskaniſchen Säulen, reiche Entwickelung der Fenſter des Hauptgeſchoſſes und einen wirkungsvollen Giebel, in deſſen Mitte eine Niſche mit der Madonna ſich befindet. Wieder iſt die Wirkung eine höchſt bedeutende. Zwar ſind die drei Stockwerke zu einem Ganzen zuſammengefaßt, jedoch ohne Störung des tektoniſchen Ausdruckes, da durch die wagrechten Theilungen das Weſen des Baues deutlich zur Schau gebracht wird und die Ordnungen in ihrer Eigenſchaft als dekorative Ausdrucksmittel gekennzeichnet ſind.

Auch das ausgedehnte Jeſuitenſtift, jetzt Kaſerne zu Kuttenberg mit einer an 300 Meter langen, von zwei achteckigen Thürmen flankirten Front, welche die Gegend beherrſchend über einer Terraſſe ſich in einem ruſticirten Untergeſchoſſe und einer zwei Stockwerke umfaſſenden Pilaſterordnung ſich erhebt, gehört dieſer Bauperiode an.

Eng verwandt iſt das Jeſuitenſtift, jetzt Gymnaſium zu Pilſen. Beide ſchließen ſich den Formen des älteren böhmiſchen Profanbaues und Wallenſtein's Schloß zu Gitſchin an.

A. de Porta nennt ſich der Schöpfer eines weiteren denſelben Charakter tragenden Baues: des mächtigen, auf einer Anhöhe gelegenen Schloſſes Raudnitz[1], nördlich von Prag, welches für den Fürſten Ferdinand von Lobkowitz gebaut wurde. Drei je drei Stock hohe Flügel umſpannen einen rechtwinkligen Hof, während die vierte Seite durch einen einſtöckigen Bau abgeſchloſſen wird, in deſſen Mitte das ſchlichte Thor mit dem Wappen unter einem kräftig gebildeten Thurm

[1] Schloß Raudnitz a. d. Elbe, Augsburg, S. Wolf.

ſich befindet. Die Außenfaçaden, ſowie die des Hofes, ſind gleichmäßig und ohne jedes Riſalit aus einem gequaderten Erdgeſchoß und einer mächtigen toskaniſchen Pilatterſtellung mit Triglyphengeſims gebildet, zwiſchen welchen die noch von Liſenen umrahmten Fenſter eingeſtellt wurden. Die Fronten von 11 zu 10 ſolchen Dekorationsſyſtemen ſind trotz ihrer Eintönigkeit in Folge der ruhigen Wucht ihrer Verhältniſſe beachtenswerth, ja werden noch durch die prächtige Lage an der Elbe, den feſtungsartigen Grundmauern mit Baſtionen an den Ecken und das ſteile Dach in ihrem Eindruck geſteigert. Der Grundriß iſt verſtändig angelegt, ohne hervorragende Eigenart zu zeigen.

Späterhin ging Porta an den Hof des Markgrafen Ernſt von Bayreuth, wo er mit dem preußiſchen Ingenieur *Gottfried von Gedeler* kurze Zeit thätig war, ſo lange eben das Geld an dem flotten kleinen Hof reichte. Vielleicht ſind die Obergeſchoſſe des alten Schloſſes zu Bayreuth von ihm.

In Linz ſind es vorzugsweiſe die großen Bürgerhäuſer am Markt, welche die geſchilderte architektoniſche Geſtaltung aufweiſen. Wenngleich der Aufbau der Fenſter über einander nicht überall durchgeführt iſt, ſo bleiben doch die rieſigen Pilaſter über ruſticirtem Erdgeſchoß ſelbſt für vielſtöckige Bauten der beliebteſte Schmuck. Am Hauſe Domgaſſe 12 faſſen dieſelben vier in einfachen Renaiſſanceformen ausgebildete Etagen zuſammen, in jenem am Franz-Joſephs-Platz Nr. 18 (1676) deren drei. Hier ſind die Fenſter dem Wiener Stahrembergpalais ähnlich mit Kugeln über den abgebrochenen Giebeln verziert. Die Häuſer Franz-Joſephs-Platz Nr. 10 und 27, letzteres mit durch drei Geſchoſſe reichenden Hermen, ſowie das Rathhaus wären weiter noch hier zu nennen.

Die Architektur jener italieniſch-öſterreichiſchen Meiſter entfaltet ſich unzweifelhaft am Glänzendſten in den reichen Kloſterbauten des Landes. Hier iſt es namentlich die reich verzweigte Familie der *Carlone*, welche eine großartige künſtleriſche Thätigkeit entwickelte.

Wir haben bereits einige Glieder dieſer Familie kennen gelernt, und zwar als Ornamentiſten von hervorragender Begabung für Formen und mit lebhaftem Farbenſinn, aber auch als Virtuoſen ohne höhere architektoniſche Abſicht. Aus den italieniſchen Alpenländern ſtammend, zogen ſie überall hin, wo ſich lohnende Arbeit bot. Eine große Sicherheit im Techniſchen, eine erſtaunliche Unbedenklichkeit in der Wahl der ſtets wirkungsvollen künſtleriſchen Mittel, zeichnet ihre Werke regelmäßig aus. Freilich ſind es faſt nur dekorative Gedanken, welchen ſie nachgehen, hat die Ausgeſtaltung des katholiſchen Kirchengrundriſſes

durch ſie ſo wenig, wie durch die Jeſuiten, auf deutſchem Boden eine Förderung erfahren. Anfangs ohne geiſtigen Zuſammenhang mit dem Lande, in welchem zu ſchaffen ſie berufen wurden, zeigten ſie ſich gleich jenen als eifrige Umgeſtalter der mittelalterlichen Bauten, welche ſie in das Schema italieniſcher Bauweiſe drängten, wie die Jeſuiten die Seelen zum Bekenntniß der römiſchen Kirche.

Nicht das Alter der Bauten, nicht der Werth der immer noch gefeierten Werke früherer Kunſt, nicht die Ueberlieferung eines an ſeinen alten Heiligthümern hängenden, überaus beharrlichen Volkes hinderte ſie, ihre Kunſtart in überzeugtem Selbſtbewußtſein über dem Gerüſt der älteren Werke auszubreiten und mit emſiger Hand die Spuren eines älteren Geiſteslebens unter den neuen Schöpfungen zu verſtecken. Sie thaten dies ohne jedes Bedenken, ohne daß auch nur einer von ihnen anſcheinend eine Ahnung gehabt hätte, daß es ein kühnes Unternehmen ſei, das eigene Kunſtempfinden an die Stelle desjenigen thatenreicher Jahrhunderte zu ſtellen. Sie gleichen an Selbſtüberhebung hierin völlig den modernen Reſtauratoren, welche auch überall ſich zum höchſten Richteramt über Werth und Unwerth älterer Kunſt berufen und zur Verbeſſerung der Werke aller Zeiten befähigt halten. Aber gegen dieſe kunſtgeſchichtlich gebildeten Schädlinge haben ſie die Entſchuldigung naiver Künſtlerſchaft voraus. Denn darüber, daß die mittelalterlichen Stile „gothiſch“, d. h. barbariſch, bäuriſch ſeien, darüber waren ſich die Carlone und ihre Kunſtgenoſſen ebenſo im Klaren, als daß ſie die Träger der einzig guten Kunſt ſeien. Führten ſie doch die Weiſe Rom's nach Deutſchland, fühlten ſie ſich doch als auch darüber die Fortbildner der Kunſt, welche zu Chriſti Zeiten geherrſcht habe, waren ſie doch überzeugt, die allein dem römiſch-katholiſchen Glauben angemeſſene Formenſprache zu reden.

Dabei waren ſie mehr Dekorateure als Architekten. Schon in den Kirchen Genua's bekundeten ſie ſich als ſolche. Eine erſtaunliche Leichtigkeit im Modelliren von Kartuſchen, reich geſchwungenen Ranken, einer Welt von Engeln, Kindergeſtalten und dergleichen, befähigte ſie, alle Flächen mit dem Reiz geſtaltenreichen Ornaments zu erfüllen.

Sie konnten ſich ihrem Talente ruhig hingeben, da man im katholiſchen Deutſchland höhere architektoniſche Ziele als die ihrigen zumeiſt nicht kannte. Das Schema der Aufriſsentwicklung im Innern wie an der Façade erfuhr durch ſie kaum eine bemerkenswerthe Weiterbildung. In der Grundriſsgeſtaltung zumeiſt an alte Bauten gebunden, überließen ſie ſich den gegebenen Bedingungen. Und doch iſt ihren Kirchen ein eigenartiger Reiz verliehen, der in der ſprudelnden Fülle des Ornamentalen, in der ſtiliſtiſch zwar oft bis zur Manier durchgebildeten,

doch darum auch um so schlagender wirkenden Uebereinstimmung von Form und künstlerischer Absicht, in der Meisterschaft, der Leichtigkeit des Schaffens und dem Reichthum an technischem Können beruht, welche sie ermächtigte, selbst im Stukk den Eindruck höchster Pracht zu erwecken. Denn wenn der Auftraggeber auch manchmal nicht eben reich war, so zeigten sie sich doch geistig bemittelt genug, um wenigstens mit dekorativen Gedanken nicht sparen zu müssen.

Wohl der Bedeutendste aus dem Verwandtenkreise war *Carl Antonio Carlone* aus Mailand † zu Passau 1708, der sich, wie es scheint, zumeist in Passau aufhielt, nachdem er von 1667 bis 1678 in Wien thätig gewesen war.

In den Kremsmünster'schen Urkunden[1] wird uns Carlone als in Passau wohnhaft bezeichnet. Er ist es, der nach dem Brande von 1680 dem Dom seine heutige innere Gestaltung gab (Fig. 44). Die Gliederung des Baues ist mit großer Wucht durchgeführt. Mächtige, durch abgerundete Ecken weit vorragende korinthische Pilaster tragen das reich durchgebildete Konsolengesims. Die jonischen Pilaster unter den Arkadenbogen, die schmale Archivolte, der mit reichen Akanthusranken verzierte Fries, die bei weit vorgeschrittenen Formen doch noch im Geiste des Salzburger Domes mit Kartuschen, Bildflächen, Rahmen und Rankenwerk verzierten Gurte und Gewölbe — Alles zeigt eine höchst saubere, geistreiche und lebendige Behandlung des Stukkes. Dabei läßt sich als ein bezeichnendes Merkmal von Carlone's Kunst seine Scheu vor scharfen, entschiedenen Ueberschneidungen von Hauptlinien erkennen. Ueberall sucht er diese zu vermitteln oder gar zu verdecken. Daß er dies aber vorzugsweise durch Figuren thut, zeigt eben in ihm den Bildhauer-Architekten. An den Punkten, wo die Archivolte das Kämpfergesims und den benachbarten Pilaster trifft, ist je eine Kinderfigur angebracht, dort, wo sie den Architrav schneidet, sind es je zwei sitzende, weibliche Gestalten und an Stelle der Schlußsteine Kartuschen. Die Ecken am Kropf des Hauptgesimses über den Pilastern füllen Telamonen und den Ansatz der Gewölbekappen über dem Hauptgesims Engelgestalten. Alle diese Erscheinungen sind trefflich modellirt, meist für sich betrachtet dekorative Meisterwerke; das Ganze aber erhält durch sie ein der ungeschmückten Architektur sonst fremdes, flüssiges Leben, den heiteren Eindruck eines in allen Theilen gliederfrohen und dadurch selbst in Handlung umgesetzten Kunstwerkes. Dabei ist das Detail immer noch im Geist der Renaissance gehalten, der Akanthus von feiner Gliederung und reichem Fluß, sind die Profile scharf und

[1] Th. Hagn, Das Wirken der Benediktiner-Abtei Kremsmünster, Leipzig, 1848.

ohne Abſonderlichkeiten, ja die Blattreihungen und Eierſtäbe zierlich durchgeführt, ohne daß hierdurch der Bedeutung der Hauptglieder Abtrag geſchehen wäre.

An den in Marmor durchgeführten Theilen, namentlich auch an den 1693 errichteten Seitenthoren zeigen ſich bei ſtarker Häufung der Säulen und bei nach auswärts geſtellten Segmentgiebel-Anſätzen doch noch die ſchweren, vollen Formen italieniſcher Barockkunſt, ſowie die jenſeits der Alpen nie aufgegebene völlige Symmetrie der Maſſen und Glieder.

Am Umbau des Kloſters Kremsmünſter (1680—1704) war Carlone's Aufgabe eine minder dankbare, wie in Paſſau. Die Konventsbaulichkeiten entſtammen der Zeit von 1605—1652, nur das hervorragende, aber trocken profilirte und an die Wiener und Prager Bauten erinnernde Thorgebäude dürfte ihm hier angehören. Seine Thätigkeit richtete ſich vorzugsweiſe auf den Umbau der 1298 entſtandenen Kirche. Dieſe iſt eine lang geſtreckte, dreiſchiffige Anlage ohne Querſchiff und mit über einer Krypta hoch gelegenem, in drei Halbkreis-Apſiden endendem Chor, dazu ein gothiſch ſchmaler und hoher Bau, der ſich weit weniger als der breite und freie Paſſauer Dom zur Umgeſtaltung eignete. Doch wurde faſt nach demſelben Grundgedanken dekorirt. Wieder verdecken Figuren zahlreiche Bedenklichkeiten, wie beiſpielsweiſe die ſtörenden Rippenanſätze der Seitenſchiffe über den joniſchen Kapitälen der Arkadenbogen, wieder umhüllen Stukkornamente und Bilder die ganze Decke. Wohl mochte der Meiſter nur ungern die zu ſeiner künſtleriſchen Anſchauung wenig paſſenden, wuchtigen Rippen des Hauptgewölbes erhalten, wohl mit Bedenken den mit korinthiſchen Pilaſtern umkleideten Pfeilern ihre maſſige Stärke belaſſen haben, denn die Geſamtwirkung konnte ihn ſelbſt kaum befriedigen, während ſie dem modernen Beſchauer als wirkliche Verunglimpfung der mittelalterlichen Anlage erſcheint. Reizender iſt die kleine mit ovaler Kuppel über ganz flachen Korbbogen bedeckte Seitenkapelle mit ihren den Thoren des Paſſauer Domes ähnlichen Marmorgliederungen.

Da neben Carlone noch die Stukkateure *Giovanni Battista Barbarino*, *Quadrio* und *Santino Capone* genannt werden, ſo dürften einem von dieſen wohl die ſtiliſtiſch von Carlone's Art abweichenden Bauglieder zuzuweiſen ſein.

Wie wenig gewandt aber Carlone mit der eigentlichen Architektur umzugehen verſtand, dafür giebt die Kirchenfaçade ein beherzigenswerthes Beiſpiel. Die beiden Thürme erheben ſich über den Flügeln in wohl alter, ungegliederter Maſſigkeit. Die Strebepfeiler an den Ecken und namentlich jene zu Seiten des giebelbekrönten Mittel-

baues wagte er fichtlich nicht zu entfernen. Er umkleidete fie daher mit zwei Ordnungen, fowie mit verkröpftem Gebälk und füllte die tiefen

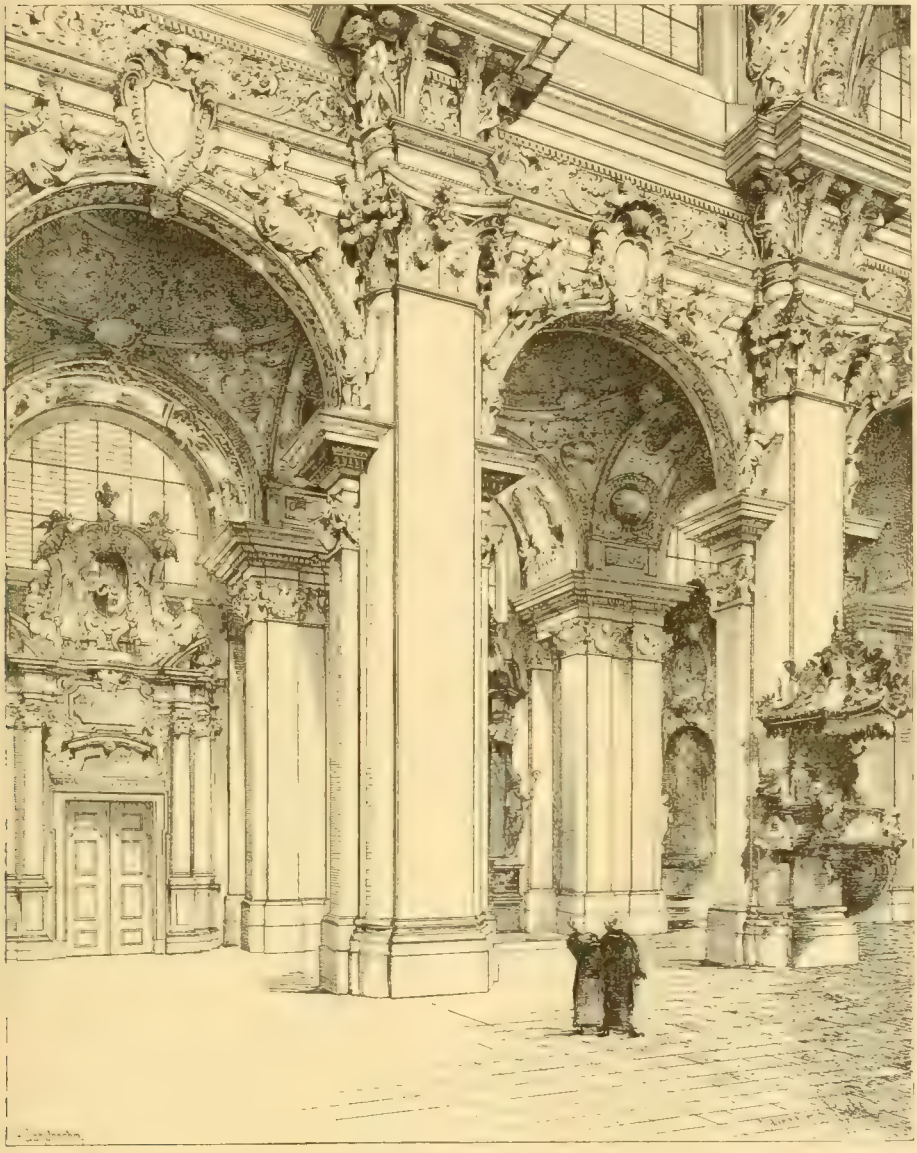


Fig. 44. Dom zu Paffau. Aus dem Langhaufe.

Ecken durch Schrägftellungen und Nifchen aus. Vor dem Mittelgefchoffe wurde eine Säulenhalle, darüber ein Balkon aufgeftellt, während die Giebel zwei riefige Infchriftstafeln füllen: ein ebenfo fchwerfälliger als

gedankenloſer Aufbau. Die oberen Geſchoſſe und die unſchönen Hauben der Thürme ſind erſt 1703—1704 gleichfalls von Carlone errichtet. Auch die Bibliothek des Kloſters iſt in derberen Formen behandelt und minder anheimelnd als verwandte Bauten in der Nachbarſchaft.

Neben dieſem Bau geht die Ausgeſtaltung des Kloſters Garſten bei Steyr (1677—1693), jetzt Zuchthaus, durch *Giovanni Battista Carlone* her, wieder eine jener mächtigen Anlagen für die zu neuem Reichthum erblühten Ordensgemeinſchaften, welche durch die Bauleidenſchaft eines Prälaten als wohldurchdachtes Ganzes kühn geplant und mit erſtaunlicher Thatkraft faſt bis zur Vollendung durchgeführt wurde. Das Kloſter beſteht im Weſentlichen aus vier um einen weiten Hof angeordneten Flügeln. Die Architektur desſelben, ein ruſticirtes Erdgeſchoß, darüber eine drei Geſchoſſe umfaſſende joniſche Pilaſterordnung mit Geſimskröpfen erhebt ſich nicht weſentlich über jene der nah verwandten Linzer Wohnhäuſer. Die prächtig geſchmiedeten Waſſerſpeier ſind das beſte an ihr. Die innere Anordnung der Räume wie ihre Ausſchmückung iſt durch den jetzigen Zweck des Gebäudes faſt ganz verwiſcht. Der große Saal in der Hauptachſe iſt durch Umbau ganz vernichtet, das Bemerkenswertheſte iſt die vor ihm angeordnete Feſttreppe: An der Hofſeite führt ein geſtreckter Gang längs der Fenſter des durch gekuppelte Pilaſter nach außen gekennzeichneten Mittelriſalites hin, von deſſen ſeitlicher, balkonartiger Brüſtung man auf die von einem Mittelpodeſt nach beiden Seiten aufſtrebende Treppe hinabſehen kann. Je zwei breite weitere Podeſte unterbrechen den Zug der abſichtlich, doch ohne inneren Grund langgedehnten Anlage. Es iſt dies eine der älteſten unter den großen Treppenhäuſern Oeſterreichs. Man muß ſie mit den beſcheidenen Stiegen der Klöſter aus der unmittelbar vorhergehenden Zeit, etwa von Kremsmünſter vergleichen, um zu erkennen, welchen Eindruck die in dem Neubau waltende Raumverſchwendung auf die Zeitgenoſſen gemacht haben muß.

Der wichtigſte Bautheil des Kloſters iſt die Kirche. In der Façade (1687) zeigen ſich noch wenig Fortſchritte gegen den Jeſuitenſtil: Eine Koloſſalordnung von ſechs, zwei Fenſtergeſchoſſe umfaſſenden Pilaſtern; über dem, nur in den Untergliedern verkröpften Gurten eine zweite, nicht ganz ſo hohe, mit einer Fenſterreihe. Das Geſims iſt hier nur je über den drei Pilaſterpaaren angeordnet, während zwiſchen dieſen bis in Kapitälhöhe eine Blendmauer an Stelle der Anläufe tritt. Ueber den Ecken bilden zwei weitere rechtwinklige Geſchoſſe und eine barocke Haube je einen Thurm, über dem Mittel erhebt ſich ein ſtatuenbekrönter Segmentgiebel. Das Detail iſt immer noch ängſtlich und beſcheiden, in keinem rechten Verhältniß zu der Größe des Gewollten.

Das Innere der Kirche ist dagegen wieder ganz von dem Schwung des Passauer Domes, im Grundriss zwar ganz nach dem Jesuitenschema gebaut, doch von höchst stattlichen, wohlthuenden Verhältnissen. Freilich entbehrt der Bau der in Passau so reich wirkenden Seitenschiffe. An ihre Stelle treten Arkadenbogen und über jedem derselben Emporen, deren Brüstung bis an die Unterkante des Kapitäls heranreichten. Der Obergaden und seine Fenster konnten daher frei und gross entwickelt werden. Das Gewölbe ruht über verkröpften, kompositen Pilastern, deren Gebälk eine interessante Neuerung zeigt. Um nämlich der durch die Bodenreflexe in ihrer Wirkung gestörten Hauptplatte mehr Bedeutung zu geben, wurde an Stelle der Konsolen unter dieselbe ein locker gebildeter Blätterkranz als Hauptglied in naturalistischer Nachbildung der Festdekorationen gelegt. Ebenso sind auch die Gewölbgurten, die Umrahmungen der Fresken auf den Kappen, der Fenster Blättergewinde, ja an der Decke wurden sogar theilweise frei in den Kirchenraum herabhängende Kränze angebracht, sind die Füllungsornamente als naturalistische Roten- und Lorbeerzweige gebildet. Diese Formen deuten auf einen Wandel im Empfinden. Denn der Kränzeschmuck in den Kirchen ist ganz unitalienisch. Dort umkleidet man den Bau zur Festeszeit nur mit Stoffen. Den Ultramontanen des 17. Jahrhunderts mangelte nun vollends der deutsche Natursinn. Es steht demnach die ganze hier gewählte dekorative Auffassung des italienischen Meisters schon unter nordischem Einfluss. Denn ähnliche Motive, wie sie hier verwandt sind, bilden gerade das Bezeichende für die deutsche Kunst jener Zeit. Es ragt also hier schon das nationale Element in das bisher ganz fremde Kunstschaffen der in deutschen Landen heimisch werdenden Künstler umstimmend hinein. Dabei bleibt aber der Grundzug der Raumausbildung noch ganz der alte. Die Figurenwelt an der Decke, die Stukkirung aller Wände, namentlich aber des überaus anmuthigen, auf zwei jonischen Säulen ruhenden Orgelchores an der besonders geglückten Westfront sind im alten Geist gehalten und durchgeführt.

Wie überall steht der von einem deutschen Meister, dem Laienbruder *Marian Rittinger*, unter Beihilfe von *Carl Antonio Carlone* in schwarz gefärbtem und theilweise vergoldetem Holz ausgeführte Altar, trotz seiner gewundenen Säulen und seiner ungleich barockeren Bildung noch auf einer niedereren Entwickelungsstufe. Er ist aber, selbst in seiner krausen Ueberladung, noch voll des unbefangenen Geistes der Renaissance, ein Werk der Kleinkunst trotz seiner Grösse, während es die Absicht der gleichzeitigen Italiener war, selbst im Kleinen womöglich monumental zu wirken. Die Maler der Fresken sind hier wie

an vielen andern Orten ſchon Deutſche, die Brüder *Grabenperger*. Die Kanzel iſt von *Jacob Pokorni*.

Ein älteres Seitenſtück zu Garſten iſt das Ciſterzienſerkloſter Schlierſee (1674—1678), welches jedoch ſchwerlich in allen Theilen dem *Carl Antonio Carlone* zugehört, ſondern von geringeren in ſeiner Nähe ausgebildeten Kräften geſchaffen ſein dürfte. Die Fresken an der Decke malte *Gioranni Carlone*. Der Grundriß und der innere Aufriß der Kirche ſind ungefähr dieſelben, wie in Garſten. Die Figuren in der Stukkirung, namentlich die unverhältnißmäßig großen Statuen vor den Pilaſtern ſind derber, die Pflanzennachbildungen noch naturaliſtiſcher. Der Eindruck der Kirche wird aber dadurch ein ganz anderer, daß hier allein der ſonſt überall weiß gelaſſene oder nur leicht getönte Stukk, vielleicht durch deutſche Hände, wohl erſt nach 1696, lebhaft gefärbt wurde, und zwar ſind die Pilaſter in blaugrau mit Gold gehalten, jedoch überfüllt mit unter Glas zwiſchen Bandverſchlingungen angebrachten, tieftönigen Bildern; die Figuren wurden gelblich, der ſonſtige Stukk jedoch weiß, die Wände röthlich bemalt, der Altar wieder in Schwarz und Gold. Die Färbung giebt ein ſehr unruhiges und keineswegs günſtiges Bild, welches ſchon an die katholiſchen Bauernkirchen des 18. Jahrhunderts mahnt.

An den Façaden von Kirche und Kloſter iſt faſt nur das beſonders auffällige Ungeſchick in der Handhabung der Renaiſſancemotive auffällig. Im Innern ſind einige Säle wegen derber, ja wilder Barockdekoration an den Decken, mehr aber wegen der ſchönen Oefen ſehenswerth, ſo der Bernhardſaal und der Kaiſerſaal. Die Bibliothek endlich, ein Raum im griechiſchen Kreuz mit Umgang, iſt nicht eben von beſonderem künſtleriſchem Werth.

Nicht ganz gleichwerthig mit dieſen Bauten iſt der Umbau der aus dem 12. Jahrhundert ſtammenden Kirche des Kloſters Seitenſtetten in Niederöſterreich, welcher den gothiſchen Bau in derber Stukkirung nur wenig zu verbergen vermag. Die Façade iſt neuer. Auch die Michaelskirche zu Steyr (1677) gehört, namentlich ihrer Außenarchitektur nach, der Carlone'ſchen Kunſtrichtung an.

Leider kenne ich aus der großen Zahl beſtehender und aufgelöſter öſterreichiſcher und ungariſcher Klöſter nur einen Theil. Es fehlt eben im Kaiſerſtaate, abgeſehen von Dr. A. Ilg's[1]) vielſeitigen und zielbewußten Forſchungen, noch ſehr an den nöthigen Vorarbeiten für eine Kunſt-

[1]) Ich citire die einzelnen Arbeiten Dr. Ilg's nicht, verweiſe jedoch hier im Allgemeinen auf ſeine trefflichen Artikel in der „Deutſchen Biographie", in den „Mittheilungen der K. K. Centralkommiſſion" und den „Mittheilungen des Wiener Alterthumsvereins". Auch danke ich Herrn Dr. Ilg für werthvolle perſönliche und ſchriftliche Mittheilungen.

geschichte jener Zeit. Um so dankenswerther sind die vorhandenen Forschungen. Unter diesen nimmt einen hohen Rang die Darstellung ein, welche Albin Czerny von der Kunstgeschichte des Chorherrenstiftes St. Florian bei Linz gab, der grössten unter allen bisher geschilderten Anlagen.[1] *Carl Antonio Carlone* arbeitete an demselben von 1686 bis 1708. Ihm gehört vor Allem die Kirche (1686—1689) an, welche *Bartolomeo Carlone*, sein Bruder, stukkirte. Die Grundform weicht nicht wesentlich von der üblichen ab, ist auch abhängig von der alten, frühgothischen Anlage, als deren einziger Rest die Krypta erhalten ist. Das Langhaus bildet einen mächtigen, seitlich durch je vier nicht eben tiefe Kapellen begrenzten, überwölbten Raum, an welchen sich eine bescheiden ausgebildete Vierung mit Orgelchören statt der Querschiffe und der in drei Seiten des Achtecks geschlossene Chor anschließen. An der Westfront erheben sich zwei Thürme, deren einer nur eine Umkleidung des gothischen ist. Zwischen diesen wurde die Orgelempore angeordnet.

Wieder sind Riesenformen zur Gliederung des Aufrisses verwendet. Diesmal treten vor die Pfeiler komposite Halbsäulen, die ein verkröpftes, reich, auch wie in Garsten, mit einem Kranz unter der Hauptplatte gegliedertes Gesims tragen. In diese Ordnung sind die über eingestellte jonische Säulen sich wölbenden Arkaden und über ihnen Balkone vor den Rundbogenthüren der Emporen angeordnet. Um die letzteren legen sich naturalistisch gebildete, von Putten getragene Stoffbehänge. An Engelsgestalten auf dem Kämpfergesims, namentlich auf der wieder mit besonderer Feinheit durchgeführten Orgelempore fehlt es nicht. Die Wölbung zeigt über dem Chor und in der Flachkuppel über der Vierung eine flott und doch anmuthig behandelte gemalte Architektur im Geiste des Pozzo von *Johann Anton Gumpp* (1650—1720) und *Melchior Seidl*, († 1720). Auch die gemalte Ornamentation auf dem Schiffgewölbe ist sicher und vollsaftig in der Zeichnung, wenn auch etwas flau im bräunlichen Tone.

An der Kirche wirken wieder vor allem die mächtigen Abmessungen. Ein Schiff von 12,2 Meter Breite, eine Säulenordnung von 18,2 Meter Höhe, ein Gewölbscheitel von 24 Metern, eine Gesamtlänge von 79,3 Metern können nicht ohne Eindruck auf den Beschauer bleiben. Nächstdem aber ergreift denselben die Menge der plastischen Gebilde

[1] Albin Czerny, Kunst und Kunstgeschichte im Stifte St. Florian. Linz 1886. Ich erfülle hiemit die angenehme Pflicht, dem ebenso geistvollen als liebenswürdigen Autor des angeführten Buches, sowie dem Herrn Prälat Ferdinand Moser für wiederholt gastliche Aufnahme im herrlichen Kloster und Belehrung nochmals meinen herzlichsten Dank auszusprechen.

und trotz der völligen Farbloſigkeit derſelben, der dekorative Reichthum, welcher den Bau bis in die letzten Theile erfüllt.

Leider verbietet es die Anlage dieſes Buches, Czerny in den Einzelheiten ſeiner Darlegungen zu folgen. An der Hand ſeiner urkundlichen Angaben kann man die Unterſchiede italieniſcher und deutſcher Kunſt hier beſſer als an irgend einem andern Orte ſtudiren: Zu Carlone's Arbeiten gehört wieder die zweigeſchoſſige Kirchenfaçade, abermals der ſchwächſte Theil des Baues. Sie zeigt geringe Begabung für den Bauentwurf, trockene, unerfreuliche Formen. Namentlich die Thürme genügen in Aufbau und Gliederung wenig. Auch das Thor gehört unverkennbar der erſten Bauperiode an und nicht, wie Czerny annimmt, einer weſentlich ſpäteren. Den Beweis hierfür liefert die an die Florentiner Kunſt des beginnenden 17. Jahrhunderts erinnernde Detailirung.

An die Kirche legt ſich das gewaltig große Stiftsgebäude, welches aber Carlone nicht vollendete. Auch hier finden ſich im Entwurf neue Gedanken nicht ausgeſprochen. Das an die Südfront der Kirche ſich anlehnende Rechteck von 214 zu 114 Meter wurde durch einen Querbau von Oſt nach Weſt in zwei ungleiche Hälften getheilt, beſitzt aber nur geringe Abwechslung in ſeinen langen, durch rieſige kompoſite Pilaſterordnungen gegliederte Fronten. Die Architektur der drei Fenſtergeſchoſſe erhebt ſich auch hier nicht über das Schema einfacher Umrahmungen und in den oberen Geſchoſſen leichter abgebrochener Giebel. In den ungeheuren Linien wirkt dieſes eintönige Motiv entſchieden ermüdend und es iſt daher kein Wunder, daß der den Bau vollendende deutſche Nachfolger Carlone's von demſelben an verſchiedenen Stellen abwich. Die große, der von Garſten verwandte Treppe erhielt auch ſpäter eine reizvollere Geſtaltung, als von Carlone geplant war.

Neben Carl Antonio Carlone wirken noch eine Reihe geiſtig und theilweiſe auch leiblich mit ihm verwandter Künſtler in Oeſterreich. Unter dieſe, wenn nicht in die Kunſtrichtung des *Sandrart*, iſt der Erbauer der Kloſterkirche zu Lambach zu rechnen, welche im Grundriß den Jeſuitenkirchen nachgebildet, im Aufriß durch toskaniſche Doppelpilaſter und zwiſchen denſelben angeordnete Kapellen oder Niſchen, ferner durch eine gewiſſe Schwere und Trockenheit auf die Entſtehung bald nach Beginn des von 1652 bis 1664 ſich erſtreckenden Umbaues hinweist. Nur eine der Nebenkapellen hat die reicheren Formen der ſpäteren Zeit des 17. Jahrhunderts.

In Steiermark[1]) haben die italienischen Meister am längsten führenden Einfluß besessen. Das nationale Leben tritt hier nur in bescheidenem Maße zu Tage. Dagegen erfolgte fast ununterbrochen die Einwanderung italienischer Meister aus Oberitalien und Friaul, welche dann oft durch mehrere Geschlechter seßhaft wurden und das Bauwesen des ganzen Landes für sich mit Beschlag belegten. So kamen auch bei den Meistern mit italienischen Namen die örtlichen Eigenthümlichkeiten vielfach zum Ausdruck.

Von hohem Einflusse war die ältere jesuitische Kunstperiode, welche in Steiermark längere Dauer hatte, als in anderen Landen. Dies hat seinen Grund darin, daß Graz bald aufhörte, Fürstensitz zu sein und somit der eigentliche Mittelpunkt des künstlerischen Schaffens ganz in die großen Klöster des Landes verlegt wurde. Nur einige mächtige Adelige, wie namentlich die Eggenberge, konnten mit diesen in Beziehung auf das Bauwesen wetteifern.

Die Nachkommen des Fürsten Anton Ulrich von Eggenberg, des mächtigen Ministers Kaiser Ferdinands II., erwiesen sich hinsichtlich des künstlerischen Strebens des großen Stifters der Familie würdig. Das Schloß Eggenberg bei Graz (etwa 1630—1636), ein groß angelegter, rechtwinkliger Bau, giebt die Grundform der steirischen Schlösser in gediegener Ausbildung. An den Ecken stehen starke, rechtwinklige Thürme, die Fenster sind in Eintheilung und Umrahmung ganz schlicht gehalten, den Hof umziehen mehrstöckige Arkadengänge in derben Formen, das Thor umkleidet eine schlichte toskanische Halbsäulen-Ordnung. Die prachtvollen Stukkirungen der Decken in der großen Flucht von Zimmern des zweiten Stockes, welche sich im Mittelsaal zu einer der glänzendsten Leistungen des Stiles steigern, zeigen in der Behandlung des Figürlichen, wie des Ornamentalen durchaus die Schule der *Carlone*. Ein Mitglied dieser Familie, *Pietro Carlone*, war um 1550 Baumeister in Graz, ein anderer, *Sebastiano Carlone*, war denn auch schon 1599 am Ausbau des Mausoleums des Erzherzogs Carl II. in der Stiftskirche zu Sekkau (1587—1599) thätig gewesen. In Leoben lebte 1627 *Pietro Carlone* als Maurer. Wir werden später weitere Mitglieder dieser Familie als in Steiermark wirkend zu nennen haben. Ihre Thätigkeit in Eggenberg ist freilich erst für das Ende des Jahrhunderts nachweisbar. Formal schritten sie fern ihrer Heimath sichtlich wenig fort.

Die Decken in Eggenberg malte *Johann Adam Weissenkircher* (geb. um 1615, † zu Graz 1665) aus, ein Maler, der durch seinen Eifer, venetiani-

[1]) Vergl. Josef Wastler, Steirisches Künstlerlexikon, Graz 1883; und die verschiedenen Studien von Prof. Graus im „Kirchenschmuck".

ſchen Vorbildern nachzuſtreben, ein weiterer Beweis dafür iſt, wie auch einheimiſche begabte Meiſter ſich dem Einfluß Oberitaliens beugten.

Aehnliche Schlöſſer, wie Eggenberg, giebt es eine ganze Anzahl. Die Bauten des Stiftes Admont gehören hierher. Nicht nur die wenig bedeutenden Theile des Kloſters ſelbſt, welche den Umbau im 18. und den Brand im 19. Jahrhundert überſtanden, ſondern auch die Anlagen auf den entfernteren Beſitzungen. Das Schlößchen St. Martin bei Graz (1638), welches *Peter Fasol* (wirkte 1630–1657) errichtete, giebt denſelben Grundplan bei beſcheidenſten Größenverhältniſſen. Das anſtoßende Kirchlein (1642) iſt von weſentlich ärmlicherer Formenbehandlung und ungeſchickterer Detaillirung. Das Schloß Röthelſtein dagegen zeigt eine geſchickte Ausnützung der Lage auf halber Berghöhe, eine ſehr reizvolle Hofanlage, welche trotz des beſcheidenſten architektoniſchen Aufwandes durch ihre maleriſche Gruppirung wirkt. Die treffliche Erhaltung der inneren Einrichtung, namentlich der von einem nicht ganz formenſicheren, aber erfindungsreichen Tiſchler gefertigten Holzarbeiten gereicht dem Bau zu beſonderer Zierde. Der Gedanke des Arkadenhofes, welchen man in Graz ſelbſt an mehreren Wohnhäuſern der Herrengaſſe reizend durchgebildet findet, erhielt eine Fortgeſtaltung in den beiden Höfen des Stiftes Vorau, in welchen drei Stockwerke in weiter Ausdehnung über einander geſtellt wurden. Die großartigſte Anlage ſolcher Höfe bietet jedoch der des Jeſuitenkollegs, jetzt Univerſität, in Graz, der im Detail zwar ganz nüchtern, durch die weiten Raumverhältniſſe aber doch überraſchend wirkt.

Die Stukkatoren ſuchten ihre Kunſt aber auch an den Façaden zur Geltung zu bringen, zumal es an der Kunſt architektoniſchen Entwurfes, geſchickter Maſſenvertheilung den ſteiriſchen Baumeiſtern jener Zeit entſchieden mangelte. Die Formen, welche in Eggenberg zur Vollendung kamen, finden ſich nicht nur im Innern einzelner Bauten, etwa im ſtattlichen Refektorium der Grazer Univerſität, in der Sakriſtei des Stiftes Rein (1682) u. A. wieder, ſondern ſie beginnen bald auch das Aeußere zu umkleiden. Die merkwürdigſten Beiſpiele hierfür ſind das Haus Luegg in Graz, deſſen Wände unter mächtigem Rankenornament verſchwinden und die alte Poſt zu Leoben, bei welcher ſtatuariſche Figuren in Hochrelief als Wandſchmuck verwendet wurden.

Im Kirchenbau ſind die Leiſtungen anfänglich ſehr beſcheiden. Die Kirche Mariahilf zu Graz zeigt eine etwas ſchwerfällige dreiſchiffige Anlage. Der bauliche Charakter dieſer Eggenbergiſchen Stiftung wird durch Erweiterungen im 18. und „Reſtaurirung“ im 19. Jahrhundert ſtark beeinträchtigt. Dagegen zeigt das anſtoßende Minoritenkloſter die einfachen Formen des Profanbaues ſeiner Entſtehungs-

zeit. Die Dominikanerkirche zu Leoben 1660 offenbart bei weiträumiger Gestaltung des Innern eine traurige Leerheit in der zweithürmigen Façade, die wie aus dem Baukasten entworfen erscheint. Ungleich reizender ist die Wallfahrtskirche Maria Kulm zu Frauenberg, welche 1683 wahrscheinlich durch den damals für das Stift Admont thätigen *Antonio Carlone* vergrößert wurde. Die Aussenarchitektur ist zwar nur durch verschieden gefärbten Putz in großen Flächen gegliedert. Die schwarzen Wandtheile sind durch eingedrückte Bergwerksschlacken belebt. Das Ganze stellt eine Verrohung der im Ennsthale schon aus gothischer Zeit, aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts nachweisbaren Sgraffitenverzierung dar. Das Innere der einschiffigen Kirche zeigt bereits den vollen Aufwand jener Stukkformen, welche die Oberösterreichischen Klöster auszeichnen. Aehnlich war vor dem Brande von 1865, einer im Stiftsarchiv bewahrten Zeichnung nach, die Stiftskirche in Admont, ein ursprünglich romanischer dreischiffiger Bau.[1] Von den Stiftsbaulichkeiten sind nur einige wenige erhalten. Bemerkenswerth ist nur das achteckige Lusthaus im Garten, dessen Untergeschoß über einem mittleren Pfeiler eingewölbt und nach allen Seiten offen ist, während der stattliche Kuppelraum darüber im 18. Jahrhundert durch flotte architektonische Malerei geschmückt wurde.

Das Hauptwerk dieses Zeitabschnittes in Steiermark ist jedoch die Stiftskirche zu Vorau 1660–1662, eine gestreckte Anlage mit tonnenüberwölbtem Mittelschiff, je fünf seitlichen Kapellen, deren letzte, vor der Koncha gelegene größer sind und eine Art Querschiff bilden. Die Ausschmückung der Kirche gehört einer späteren Zeit an. Denselben Grundformen begegnet man am Dom zu Klagenfurt. Dieser merkwürdige Bau entstand als protestantische Kirche 1582–1593, wurde 1680 den Jesuiten übergeben, brannte 1723 ab und wurde 1725 neu hergestellt.[2] Das Langhaus ist umzogen von einer durchaus den protestantischen Schloßkapellen in Sachsen entsprechenden Empore und von einer Tonne überdeckt. Der sich anschließende gestreckte Chor dürfte erst jesuitisch-katholischen Ursprungs sein.

Eine höhere Kunstthätigkeit entfaltet unter diesen verschiedenen Namensvettern erst *Joachim Carlone*. Zunächst war dieser es, der die Stukkdecken von Eggenberg um 1684–1697 vollendete. Ein Saal des Schlosses Strechau bei Rottenmann, dessen Marmor-Säulen und Kamin einem der trefflichen italienischen Renaissancemeistern angehört,

[1] P. Jacob Wichner, Kloster Admont, Wien 1888. Eine treffliche Arbeit aus den Resten von Archivalien, die beim Brande gerettet wurden. Herrn P. Wichner spreche ich hier meinen besten Dank für belehrende Führung durch Admont und seine Sammlungen aus.

[2] Ich kenne ihn nur aus der Zeitschrift „Der Kirchenschmuck". Graz, XV. Jahrg. 1884.

deren Hand man im Arkadenhof und im Gewölbe der Kapelle erkennt, zeigt die derb-weicheren Bildungen derſelben Schule. Nicht minder Bedeutendes leiſtete Carlone gemeinſam mit dem Maler *J. C. Hackhofer* (geb. zu Welten 1658, † zu Vorau 1731) an der Auszierung der Vorauer Stiftskirche, in welcher der Stukkator vielfach dem Maler auch das Ornamentale überließ. Die große Wallfahrtskirche Maria Troſt bei Graz zeigt ähnliche Behandlung. Ihre breite, auf die Fernſicht berechnete, zweithürmige Façade verzichtet auf feinere Durchgliederung. Ebenſowenig will der Admonter Hof zu Graz (1705 bis 1706) Anſpruch auf formale Vollendung erheben, dieſe wird dagegen entſchieden in desſelben Meiſters bedeutendſtem kirchlichen Bau geſucht, der Stiftskirche zu Pöllau (1701—1709)[1]. Der Grundriß dieſes Baues kommt den großen Jeſuitenkirchen, etwa dem Dom zu Salzburg oder St. Andrea della Valle in Rom ſehr nahe, während die Ausſtattung der des Sonntagsberges bei Seitenſtetten verwandt iſt. Abweichend von den römiſchen Vorbildern iſt nur die ſtärkere Ausbildung der Emporen auf Koſten der Unterglieder des Kranzgeſimſes. Die Behandlung der Architektur iſt ſchlicht und groß. Vor allen Carlone'ſchen Bauten zeichnet ſich Pöllau durch die Einheit der Kompoſition und die völlige Klarheit der Baugliederung aus. Auch hier wurde dem Freskomaler freie Hand gelaſſen, faſt alle Glieder mit feinen Gebilden zu überziehen, eine Erlaubniß, von welcher *Mathias von Görz* den ausgiebigſten Gebrauch machte (1712—1718). In der Bibliothek zu Pöllau wurden dem Architekten aber Schranken nicht angelegt, ſo daß hier das dekorative Wollen eine plaſtiſchere Geſtalt ſuchte. In Eggenbergiſchen Dienſten dürfte Joachim Carlone auch das etwas prahleriſche Refektorium im Minoritenkloſter zu Graz gemeinſam mit dem römiſchen Maler *Antonio Materna* in Stukkmarmor und Fresken errichtet haben. Auch die Admonter Alpe Kaiſerau (1707—1718) dürfte, ſoweit ſie nicht 1778 verändert wurde, ſein Werk ſein; ferner die in einzelnen Theilen reich ausgeſtattete Kapelle im Schüttkaſten des Kloſters Admont ſelbſt.

In den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts beginnt auch in Steiermark der Einfluß deutſcher Meiſter, namentlich des *Prandauer*, ja man kann ſchon in dem Schaffen Joachim Carlone's, der ſichtlich ganz zum deutſchen Meiſter geworden war, ſchrittweiſe verfolgen, wie er ſich von rein dekorativer Kunſt zu planmäßiger, durchdachter Kompoſition erhob.

[1]) „Der Kirchenſchmuck". Graz XVII. Jahrg. 1888.

In Tyrol begegnet man neben den Jesuitenbauten in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts nur geringen Spuren größerer Bauthätigkeit. Nur eine höchst sonderbare Erscheinung tritt uns entgegen, das Servitenkloster Volders bei Hall, dessen Kirche 1620—1654 ein am Hofe des Carlo Baromeo erzogener Arzt *Hippolytus Guarinoni* † 1654 entwarf und theilweise eigenhändig aufmauerte. Wir haben es also mit dem Werk eines Dilettanten zu thun. Dilettanten sind entweder solche, welche sich irriger Weise für kunstfertiger als die Architekten halten, oder solche, welche gewichtige Gedanken auszugestalten beabsichtigen, die ihnen von Fachleuten nicht schlagend genug zum Ausdruck gebracht werden. Hier haben wir es wohl mit einem Manne der letzteren Art zu thun. Der Centralbau, welchen er für sein Werk wählte, war im damaligen Deutschland noch nicht zur Anerkennung gekommen, während gerade Mailand aus jener Zeit einige hervorragende Beispiele desselben besitzt. In Nachahmung dieser schuf Guarinone einen Rundbau mit flacher Kuppel, drei halbkreisförmigen Apsiden und einem kurzen Schiff, an welches seitlich je eine Kapelle anstöfst. Am Ende des Baues steht ein fünfeckiger, unten durch drei halbkreisförmige Anbauten verstärkter Thurm. Das Innere gestaltete ein Umbau von 1750 aus. Die alte Dekoration läfst sich nur noch in den Kapellen als eine von Innsbruck abhängige erkennen. Geradezu barbarisch ist die Façadenbehandlung in der dem Dilettantismus die Zügel gelassen sind. Es ist höchst erheiternd, zu sehen, wie eine ungeschulte Hand jener Zeit in phantastischen Gebilden kaum hinter Indien zurücksteht. Form auf Form häuft und sich in Einschachtelungen und Gliedermassen nicht genug thun kann. Namentlich an der Ornamentirung der Thurmwände ist Erstaunliches an barockem Wollen bei geringer künstlerischer Kraft geleistet.

Eine reinere künstlerische Form zeigt sich schon bei der Mariahilfkirche zu Innsbruck 1647, in welcher um den Centralraum sich fünf Kapellen und ein Vorhaus legen. Hier sind die Pfeiler durch Doppelpilaster, die Kuppel durch schwere Gurten und zwischen diesen durch Bildkartuschen im Stukk gegliedert.

Die Fortentwicklung des künstlerischen Vermögens in Tyrol zeigt sich am Kirchbau des Klotters Wilten bei Innsbruck 1651—1665, bei dem eine gothische, dreischiffige Hallen-Anlage zu Grunde lag, eine wirkungsvolle, doch im Wesentlichen von italienischen Stukkatoren ausgeführte Umgestaltung der alten Bauanlage in eine bis auf die Bilder und Altäre ganz weits gelassene Halle mit korinthischen Doppelpilastern. Zwischen diesen erheben sich oberhalb der Arkaden zum Seitenschiff in zwei Stockwerken über einander die Emporen.

Auch an der Weſtfront befindet ſich eine Doppelempore, welche mit der Jahreszahl 1707 bezeichnet iſt. Der wuchtige Barockaltar verdient genauere Betrachtung, wenn auch weniger um ſeiner künſtleriſchen Bedeutung als um der eigenartig maleriſchen Richtung willen. Im Mittel ſind nämlich zwei Reihen Löwen aufgeſtellt, die ſich perſpektiviſch verkürzend auf das Bild des thronenden Heilandes hinweiſen.

Die ältere Kunſt in ihrer trockenen Formenſprache, ihrem an Verona mahnenden Fenſteraufbau iſt an der Façade zu bemerken, einer Rücklage zwiſchen den zwei Thürmen, in deren ſeitlichen konkaven Anläufen Niſchen für die Koloſſalgeſtalten zweier Rieſen angebracht ſind. Am Kloſter ſelbſt zeigt ſich wenig künſtleriſcher Aufwand, bis auf das köſtliche Broncefigürchen über dem Hauptthor.

Auch im Kloſter Stams überwiegen die Künſte des Dekorateurs die des Architekten. Der Convent entſtand um die Wende zum 18. Jahrhundert, ein weiter, in zwei mächtigen Eckthürmen mit Zwiebelhauben endender Bau mit derber, aufgemalter Architektur. Über den Fenſtern ſind die Giebelanſätze Buontalenti's ornamental verwendet. Nur das Mittelriſalit erhebt ſich als ſtatuenbekrönter Giebel über die Front. Im Inneren findet ſich eine eigenartige, einarmige Prachttreppe (1727), der mächtige Fürſtenſaal und ein ſtattlicher Bibliotheksraum, Bauten, welche der Innsbrucker Spitalkirche verwandt und gleich dieſer wohl von deutſchen Künſtlern geſchaffen ſind.

Dagegen hat die Kirche infolge eines unter Abt Auguſtin II. (1714—1738) vollzogenen Umbaues eine ganz italieniſche Haltung. Der Grundriß, eine mächtige geſtreckte Halle mit drei Querſchiffen, ſei den Erforſchern des frühgothiſchen Stiles zur Beachtung empfohlen. Denn die 1284 entſtandene Anlage gehört zu den merkwürdigſten des Ciſterzienſerordens. Das Architektoniſche der Neugeſtaltung iſt überaus kraftlos. Die Stukkirung umrahmt in derbem Barock und vielgeſchwungenen Linien die Deckengemälde. Bis auf den abſcheulichen, 1612 errichteten Hochaltar, zwei verſilberte, vielgewundene und bis zur hohen Decke reichende Bäume, und auf die Bilder iſt das Innere wieder völlig weiß. Kräftiger ſpricht ſich das architektoniſche Formengefühl in der mit ſchwerer Marmorpracht ausgeſtatteten Fürſtenkapelle aus (1681), während die Façade und namentlich der unſchöne Giebel über derſelben wieder alle Fehler der Stukkatorenbauten aufweiſt.

In der Benediktiner-Abtei Georgenberg, jetzt Fiecht, entſtand nach einem Brand vom Jahre 1637 das ſehr einfache um einen rechtwinkligen Hof gruppirte Konventgebäude ſeit 1640, die Kirche jedoch 1654—1660. Ein zweiter Brand (1705) machte den Wiederaufbau nöthig (1706—1744). Wieder iſt der Kern romaniſch, hier mit drei Apſiden

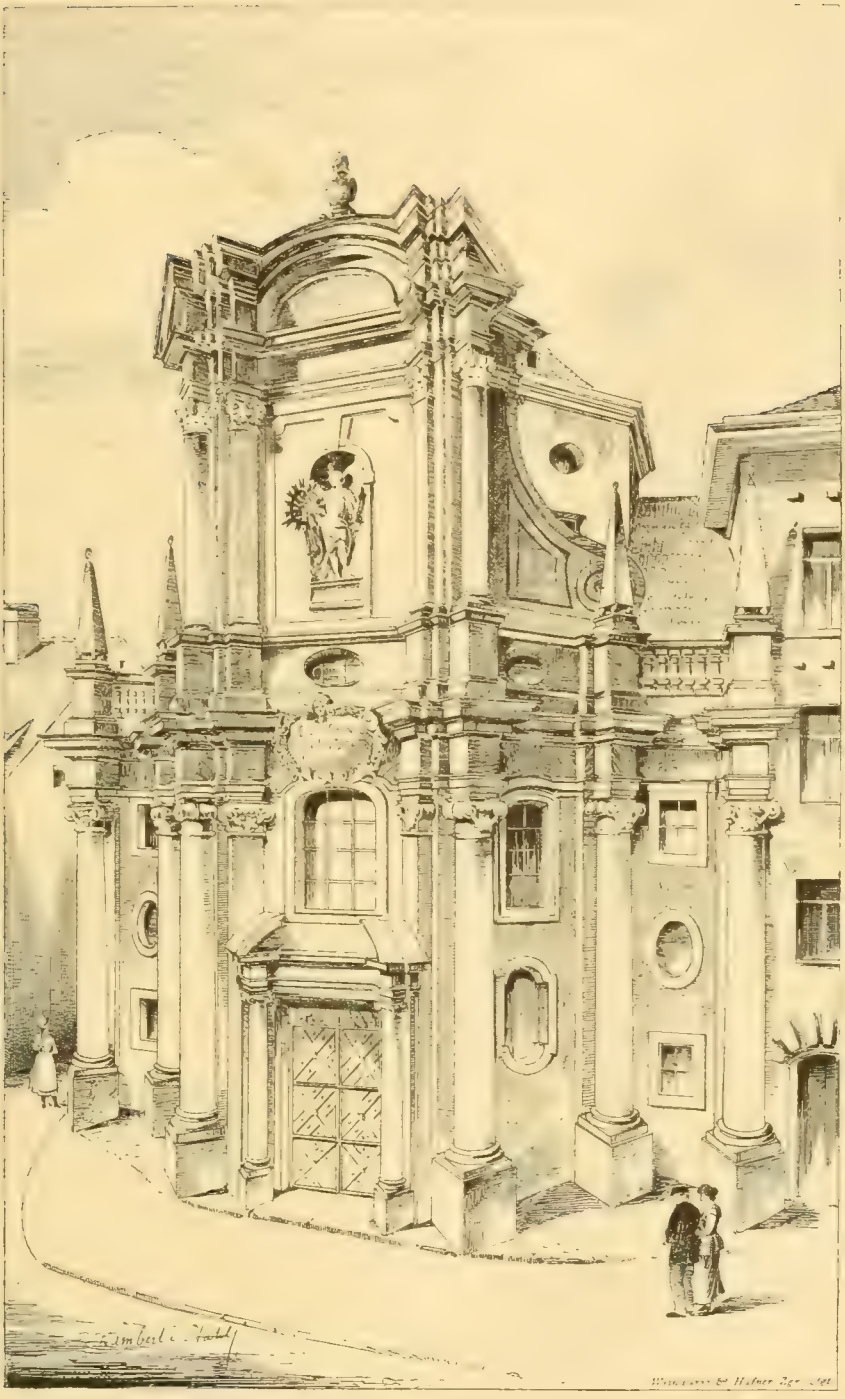


Fig. 45. Dreifaltigkeitskirche zu München

an der rechtwinkligen Vierung und einem jetzt zu einem Schiff verbundenen Langhaus. Es find in der Stukkirung hier fchon die Formen des Rococo, wie fie durch die Brüder *Asam* ausgebildet wurden, zur Durchbildung gebracht. Ein neuer Brand zerftörte vor einigen Jahren die Weftendung des Baues.

Der letzte bedeutendere unter den italienifchen Meiftern in München, wohin wir, als den wichtigften Mittelpunkt der ganzen Kunftart, nach einigen Abfchweifungen zurückkehren, war *Giovanni Antonio Viscardi*, feit 1680 bayrifcher Hofbaumeifter, als deffen erfter Bau das ganz unfcheinbare, derb fchlichte Theatinerklofter, jetzt Miniflerium des Inneren (1690) genannt wird, aus dem ein Schluß auf fein Können nicht zu ziehen ift. Diefes entfaltete fich erft an der wohl fchon 1704 entworfenen, aber erft 1711–1718 errichteten Dreifaltigkeitskirche in der Pfandhausftraße (Fig. 45), deren Grundriß eine gefchickte Benutzung des nur fparfam vorhandenen Raumes zeigt. Es ift ein Kuppelbau mit vier kurzen, mit Tonnengewölben überdeckten Kreuzflügeln, an deren nördlichen fich ein Altarraum anfchließt. Intereffant ift die Façade, an welcher der füdliche Kreuzflügel mit drei Seiten des Achteckes vor die Fluchtlinie vorfpringt, im unteren Gefchoß mit übereck verkröpften, jonifchen Pilaftern und Vollfäulen auf das barockefte gegliedert wird, während über dem Gebälk der letzteren fich ein zweites, nur in der vorderen Seite des Achtecks ganz ausgebildetes und von wild gebrochenem Giebel gekröntes, korinthifches Gefchoß erhebt, das durch an den anderen Seiten angebrachte, kräftige Voluten geftützt wird. Spitze Obelisken über den Säulen und der Attika der Flügelbauten, bunt in ihren Formen wechfelnde Fenfter vollenden den durchaus auf malerifche Wirkung berechneten Charakter des geiftvoll entworfenen Baues.

Dem Viscardi wird auch der Bürgercongregationsfaal (1710) zugefchrieben, wenn gleich die ruhige, in allen Profilirungen mäßig gehaltene Durchbildung des Bauwerkes nicht hierfür, das nach Art der „fpanifchen Dörken“ Belgiens gebildete Hauptportal, fogar für niederländifchen Einfluß fpricht. Die Façade ift durch je vier Paare toskanifcher und darüber jonifcher Pilafter gegliedert, von geradlinigem Gefims mit Attika und kleiner Bekrönung in der Achfe abgefchloffen. Barock find außer der Thüre nur die willkürlich gebildeten, feitlichen Fenfter des Obergefchoffes, während die in Stukk gebildeten Details meift ruhige, faft zierliche Formen zeigen. Mir will fcheinen als wenn hier eine deutfche Kraft von entfcheidendem Einfluß gewefen fei.

Eine weitere, offene Frage ift, wann und von welchem Meifter die beachtenswerthe Bemalung der Façade der Refidenz in München entworfen und ausgeführt wurde, von der ein Theil im fogenannten Kaiferhof jüngft erneuert wurde. Aus *Matthias Diefs* Darftellungen des Schloffes wiffen wir, daß urfprünglich faft alle Façaden ganz glatt und mit einer großartigen Architektur bemalt waren. Sichere Nachrichten über die Entftehungszeit des Entwurfes fehlen; wir wiffen zwar, daß unter Kurfürft Maximilian die Maler *Bartholomäus Reitter* und *Peter Wendtseifen* Façaden malten. Ob dies jedoch fich über alle Theile derfelben erftreckte, ift fraglich. Denn fchon um die Mitte des Jahrhunderts machten fich wieder umfangreiche Arbeiten nöthig, welche der Maler *Kaspar Amort* ausführte. Der Brand von 1674 veranlaßte bedeutende Umbauten, die ficher auch das Aeußere betrafen, wie denn damals der Grottenhof nach allen Seiten eine einheitliche Architektur erhielt, deren Motive den vom Anfang des Jahrhunderts ftammenden Theilen entfprach. Von einer felbftändigen künftlerifchen Abficht in Beziehung auf die Außenarchitektur merken wir in diefer Zeit alfo nichts. Der Brand von 1729 zerftörte die einheitliche Wirkung diefes architektonifchen Juwels. Difel zeigt uns deffen Geftaltung, ein Beweis dafür, daß fein Werk vor dem Brande entftand. Betrachten wir jedoch die Façaden aus der Renaiffancezeit, beifpielsweife diejenige des älteren Theiles von Schloß Schleißheim oder der Michaelskirche, ja felbft die des Jefuitencolleges, fo drängen fich Bedenken dagegen auf, ob die mächtige Architektur wirklich fo früh entftanden fein kann. Es ift immerhin auch zu beachten, daß Difel bei Idealentwürfen, wie auf Blatt 30 der II. Fortfetzung feines Werkes, diefelben Formen anwendet, daß fie mithin zu feiner Zeit noch dem Ideal eines Bauverftändigen entfprachen. Somit wird man zu der Annahme gelangen, daß erft nach dem Brande von 1674 die Façadenmalerei ihre jetzige Geftalt erhielt, daß alfo in einem der italienifchen Meifter ihr Autor zu fuchen fein dürfte.

Sie mag gerade deshalb entftanden fein, um, dem Wunfche der Kurfürftin Adelheid gemäß, dem Bau einen mehr italienifchen Charakter zu geben.

Aus den Darftellungen Difel's geht ziemlich klar hervor, daß verfchiedene Hände an diefem intereffanten Schmuck mit thätig waren. Am barockeften, frifcheften ift die Malerei des Kaiferhofes: Zwei Ordnungen gekuppelter Pilafter über einander, oben korinthifch, dazwifchen Rundbogenarkaden, welche die zweitheiligen Fenfter und die runden Oberlichter über denfelben einfaßten. Dicht unter dem Hauptgefims kleine Mezzaninfenfter. Alles in flotter, ficherer und belebter Anordnung. Eng verwandt hiermit ift die Façade des um 1615 errichteten

Baues gegen den „großen Hofgarten“, an deren Stelle jetzt der Feſtſaalbau ſich befindet. Es fallen hier die Arkaden fort, die Pilaſter werden verkröpft, die Quaderung der Façade tritt mehr in den Vordergrund. Die Anſicht gegen die Reſidenzſtraße entbehrte der Doppelfenſter und erhielt dadurch etwas Steiferes. Die Malerei des langen Ganges am Küchenhof mit ihrer verkröpften, beide Stockwerke in ein Syſtem zuſammenfaſſenden Ordnung mahnt ſtark an die ſpätere italieniſche Schule.

Die höchſte künſtleriſche Entfaltung in Viscardi's Können offenbart ſich jedoch in dem prachtvollen Bau der Kloſterkirche zu Fürſtenfeld bei München (1673 begonnen, 1714 fortgeſetzt), welchen der Stadtbaumeiſter von Bruck, *J. G. Ettenhofer*, aufführte. Der Grundriß beſteht aus einem langgeſtreckten Chor mit je drei rechtwinkligen Kapellen zwiſchen ſchweren Pfeilern. Hinter der Façade iſt eine Orgelempore in zwei Geſchoſſen über einander angebracht. Die mächtigen, in graurothem Stukkmarmor hergeſtellten Dreiviertelſäulen, welche die Wandflächen theilen, ſind in der Geſtaltung jener der Theatinerkirche verwandt, haben etwas nüchternes und flaches, ihre Poſtamente ſind in grüngrauem, die Baſen in gelbem Marmor, die Kapitäle in Vergoldung hergeſtellt. Ueber dem in Weiß und Gold gehaltenen römiſchen Hauptgeſims befindet ſich aber hier eine ſehr hohe Attika, auf welcher die Gurten einſetzen. Die Kappen gegen das Langhaus ſchneiden beſonders tief in das Tonnengewölbe des Langhauſes ein. Denn oberhalb des in der Höhe des Gurtgeſimſes ſich hinziehenden Balkones, über den Kapellen, hoch oberhalb ſogar des Attikakranzes, getragen durch die erſt auf dieſem ſitzenden ſeitlichen Tonnengewölbe befindet ſich noch eine Sängergalerie, die mit einer Baluſtrade dicht unter der Firſthöhe des Gewölbes nach dem Hauptſchiff ſich öffnet. Die Bemalung des ganzen Baues, der gelbe und fleiſchfarbene Ton der Stukkirung an der ſonſt weißen Decke, der von Engeln getragene, grüne, plaſtiſche Vorhang am Trennungsbogen, die mächtigen Statuen am Fuße desſelben in weißem Stukk geben der Kirche eine etwas kalte Färbung. Aber die gewaltige Raumentfaltung, namentlich die rieſige Steigerung in der Höhenrichtung, welche durch den ſchlanken Aufbau der Seitenkapellen mächtig in ihrer Wirkung geſteigert wird, der Reichthum der plaſtiſchen und maleriſchen Ausſtattung, an welcher die Brüder *Asam* und der Maler *Francesco Appiani* das Hervorragendſte leiſteten, geben dem ganzen Bau eine große und freie Schönheit, deren Gleichen nicht oft zu finden iſt. Namentlich der Blick gegen die Weſtempore giebt einen hohen Begriff von Viscardi's Meiſterſchaft im maleriſch reichen, durch geſchickt vertheilte Maſſen und Linien wirkenden

Entwurf, welche ihm über die meiften ſeiner in Deutſchland nur dekorativ ſchaffenden Landsleute ſtellt.

Ungleich weniger glücklich iſt die Façade, deren ziemlich rohe Detailirung und ermüdende Vorliebe für Verkröpfung für die Größe des Einfluſſes der beiden Asam an der Innengeſtaltung der Kirche ſpricht. Die Front iſt dreigeſchoſſig und ausgezeichnet durch in beiden unteren Stockwerken zu je ſechs, im oberen zu zweien frei vor die Façade, vor mehrere Pilaſter übereck geſtellte Säulen. Durch dieſe bildet ſich eine ſolche Häufung der Säulen und Kröpfe, daß an einer Stelle nicht weniger als 15 joniſche Schnecken in der Höhe der Kapitäle dicht bei einander ſitzen; ebenſo iſt die Behandlung der Fenſter eine ganz willkürliche. An der Façade gehört nur die erſt 1747 vollendete, zierlich barocke Stukk-Marmorthüre einer ſpäteren Umgeſtaltung des erſten Planes an. Die übrige Außenarchitektur erhebt ſich nur durch die eigenartige künſtleriſche Ausbildung der Strebepfeiler über jene derbe und unbeholfene Großförmigkeit, welche dem Klofterbau ſelbſt eigen iſt. Der quadratiſche, in vier durch gekuppelte Pilaſter gegliederte Thurm, welcher ſeitlich vom Chor ſteht, endet in einer barocken Haube. An der dreiarmigen Treppe zeigt ſich der einer früheren Bauzeit des Kloſters angehörige Stukk in den derben Formen des 17. Jahrhunderts.

Auch in den katholiſchen Theilen Schwabens machen ſich italieniſche Künſtler bemerkbar.

Die alte Probſtei Hofen am Bodenſee, jetzt Schloß Friedrichshafen, beſitzt eine jener aus mittelalterlichem Kern zu einer einſchiffigen Halle mit ſeitlichen Emporen umgebaute, innen reich und derb ſtukkirter Kirchen, an deren zweithürmiger Façade 1701 die einfach derben Motive und unbeholfen großen Profile der Jeſuitenbauten ſich geltend machen.

Weitaus bedeutender ſind die Bauten des *Donato Giuseppe Frisoni* (aus Laino am Comer See, † 1735)[1]. 1704 hatte Herzog Eberhard Ludwig von Württemberg den Grund zu einem Jagdſchloß gelegt, um welches ſich ſpäter Stadt und Schloß Ludwigsburg[2] aufbauten. Der älteſte Bautheil, welcher durch den Oberſtlieutenant *Nette* † 1714 ausgeführt worden, iſt als das ſogenannte „alte Corps de Logis“ noch erhalten, eine ſchlichte Façade, deren Erdgeſchoß gequadert iſt, während die glatten Pfeiler beider oberen Stockwerke durch Füllungen gegliedert

[1] Alfred Klemm, Württembergiſche Baumeiſter und Bildhauer. Stuttgart 1882.

[2] Nette, Vues et Parties prinzipales de Louis-bourg, Augsburg, ohne Datum.

werden. Das derbe Detail der Fenſterumrahmungen und das kräftige Hauptgeſims mit bekrönender Attika beleben dieſelbe. Das Eigenartigſte, wenn auch keineswegs das Glücklichſte am Bau ſind die zu beiden Seiten des Mittelfenſters durch die oberen Stockwerke reichenden korinthiſchen Pilaſter, über welchen das Hauptgeſims ſich verkröpft, um einer von Engeln umſchwebten Kartuſche mit Namenszug Raum zu geben. Ein kleinlicher Rundgiebel überdeckt die ſonderbare Unterbrechung der Hauptlinien. Ueber dem Geſims und dem mittleren Fünf-Fenſterſyſtem erhebt ſich noch eine thurmartig mit Walm-Manſartdach überdecktes Stockwerk, welches in einem kleinen Dachreiter endet und zur Belebung nicht unweſentlich beiträgt, allerdings wohl ein ſpäterer Aufbau Friſoni's. Der Grundriß dieſes Bautheiles zeigt wenig Künſtleriſches. Eine Längsmauer theilt ihn in zwei gleiche Theile, gegen den Hof zu liegen die Wohnzimmer, gegen den Garten die Treppen und der Vorſaal, ſowie die Schlafräume. Durch eine Bogengalerie mit dem Corps de Logis verbunden, waren zwei Flügel, deren linker den Feſtſaal, und rechter die Kapelle beherbergt. Kleinere Flügel mit den Wohnungen der Cavaliere ſchloſſen ſich etwas zurückliegend an und endeten in viertelkreisförmig den Hof abſchließenden Stallbauten mit kleinen Thorpavillons. Der Hof war durch ein Gitter in zwei Theile getheilt — eine Anlage, deren Vorbild unverkennbar Verſailles iſt. Auch hier iſt die Grundrißgeſtaltung ungeſchickt, ohne innere Beziehung zur einförmigen Façadenentwicklung. Eine große Lebendigkeit zeigt ſich in der Formgebung an den Terraſſen und Grottenbauten zu beiden Seiten des Wohnflügels nach dem gegen ein kleines Thal abfallenden Garten, an der mächtigen Freitreppe, welche zu dem Thore führt und an der Gruppirung der Bogengalerien und den die Grotten überdeckenden zierlichen Kuppelbauten.

Nach Nette's Tod erhielt Friſoni den Auftrag, den Bau fortzuführen.[1]) Von Haus aus Stukkateur, war er 1709 von Prag nach Ludwigsburg berufen worden, zunächſt nur um der Stukkarbeiten willen. Bald zeigte ſich jedoch ſeine hervorragende Begabung, doch erſt nach einer Reiſe nach Frankreich übernahm er es, die architektoniſchen Aufgaben des Herzogs auszuführen. Der Umbau am Schloſſe (Fig. 46), welchen er vornahm, beſtand zunächſt in der Entfernung der Grottenbauten und der Freitreppe Nette's und der Fortführung des alten Wohnflügels um mehr als das doppelte ſeiner Länge und Abſchluß durch einen gegen den Garten vorſpringenden kräftigen Pavillon. Die Zahl der

[1]) Lützow'ſche Zeitſchrift für bildende Kunſt, 1878: Dohme, Studien z. Arch.-Geſch. d. 17. und 18. Jahrhunderts. — D. F. Friſoni, Vues de la Residence de Louisbourg. Augsburg, 1727.

Wohnräume wurde hierdurch vermehrt, die Flucht derſelben gegen den Garten zu verlegt, indem die Längsſcheidemauer, welche früher das Oblong des Baues halbirte, mehr nach dem linken Hof zu gerückt wurde. Der Saalbau im Flügel blieb erhalten, der rechte Flügel wurde zu Wohnräumen umgeändert. An dieſe reihen ſich im rechten Winkel zum Zug

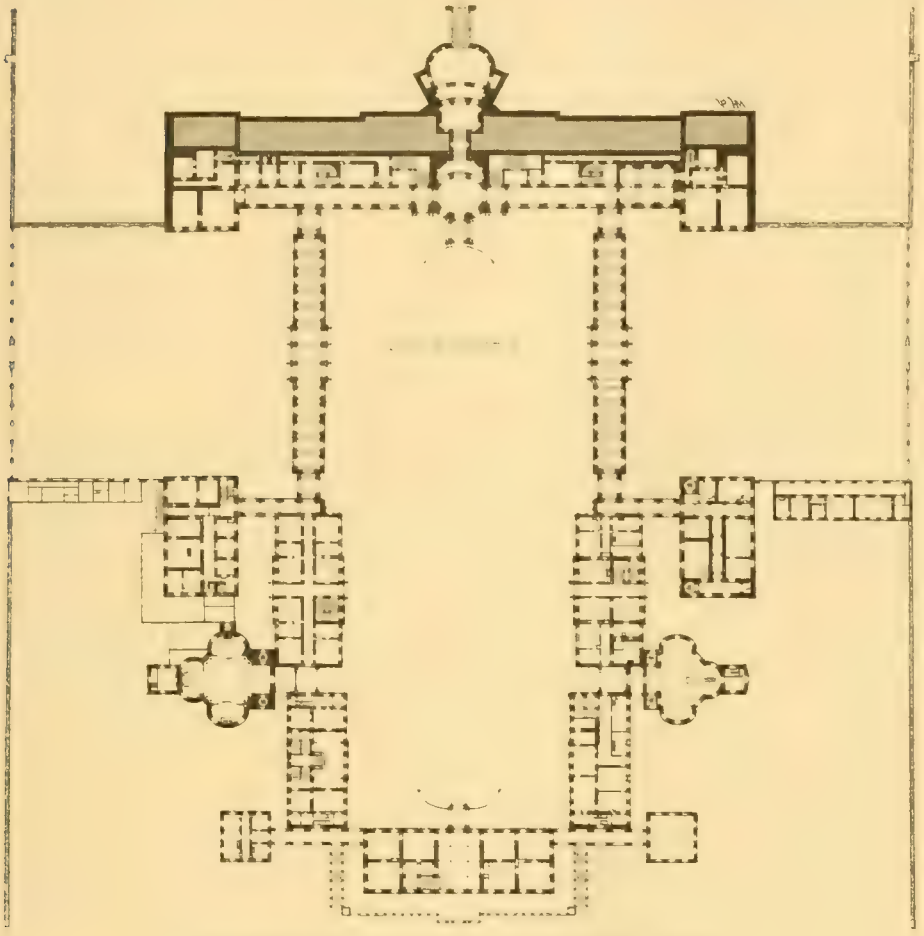


Fig. 46. Schloss Ludwigsburg. Grundriss des Erdgeſchoſſes.

der Flügel links ein Saalbau, rechts die Kapelle, während, quer vorliegend, den Hof nach vorne ein Saalbau und ein Theater abſchließen.

Der bemerkenswertheſte Theil iſt zweifellos die Kapelle. Dieſelbe beſteht aus einem, von flacher Kuppel überſpannten Kreisbau, deſſen Gurtgeſims vier Paare gekuppelter und verkröpfter korinthiſcher Säulen tragen. Zwiſchen dieſen buchten ſich nach drei Seiten ovale,

überwölbte Kapellen aus, nach der vierten dagegen ein viereckiger Raum, zu deſſen Seiten Wendeltreppen angebracht ſind. Das Ganze hat mithin die Grundform eines geſtielten Dreipaſſes. In einer Niſche befindet ſich der Altar und darüber die Kanzel, in den anderen die Empore. Die überreich von *Carlo Carlone* gemalte Decke, die ſonſtigen von *Lucca Antonio Colomba* ausgeführten Fresken, die Alabaſterfiguren *Diego Carlone's*, das reiche Material und die ſchweren Vergoldungen nehmen dem Bau, welcher zwar die centrale Grundanlage proteſtantiſcher Kirchen hat, den Charakter einer ſolchen und ſetzen an ſeiner Stelle die ſchwüle Sinnlichkeit des italieniſchen Barockſtiles.

Einfacher und ſchöner iſt die Anlage des neuen Treppenhauſes an der Gartenfront des Schloſſes, an Stelle der entfernten Freitreppe, welche mit dem Vorhaus und dem an der Hoffront angebauten Balkon zuſammen einen Beweis für die richtige Handhabung der italieniſchen Ordnungen von Seiten Friſoni's liefert. Das Detail der Fenſter und Thüren iſt durchweg ſtark barock und der römiſchen Schule verwandt, zeigt zwar wenig ſelbſtändige Phantaſie, doch innerhalb der Grenzen der Schule geſunde Geſtaltung.

Ein beſonders reizvolles und dem Friſoni allein zuzuſchreibendes Werk iſt das Schlößchen Favorite in unmittelbarer Nähe Ludwigsburgs. Jenſeits des kleinen Thales, am Fuß des letztgenannten Schloſſes, ſteigt ein Hügel ſanft an. Die Bodengeſtaltung geſchickt benützend, ſetzte der Meiſter ein Jagdſchloß in die Achſe des Hauptbaues und vereinigte den Park vor dieſem mit dem an Terraſſenbauten reichen Garten jenes. Favorite beſteht aus einem mittleren Hauptraum, an den ſich ſeitlich je zwei kleine Quadrate anſetzen, die über der Plattform der dreiſtöckigen Anlage als Thürmchen mit wälſcher Haube erſcheinen. An dieſen Kern legen ſich vier, nur zweiſtöckige, mit Manſartdächern abgedeckte Pavillons. Bogenſtellungen tragen den dieſelbe verbindenden, in der Höhe des erſten Hauptgeſchoſſes gelegenen Altan, zu welchem eine zweiarmige Treppe führt — eine überaus maleriſche und anheimelnde Gruppirung, welche der eintönigen Größe der Ludwigsburger Façade entſchieden überlegen iſt. Zwar iſt das Detail auch hier künſtleriſch nicht bedeutend, manches ſogar ungelenk und derb, doch gehört die Geſamtanlage zu dem Gelungenſten, was Friſoni geſchaffen hat.

Weitaus bedeutender zeigt ſich der Künſtler jedoch an dem Bau des Kloſters Weingarten bei Ravensburg (1715—1724). Eine in der Sakriſtei der Kirche erhaltene Bauzeichnung giebt uns einen Ueberblick über den Geſamtentwurf. Das Schema iſt das nun an vielen Stiftern gebräuchlich werdende: die Kirche liegt in der Achſe, die Kloſterbaulichkeiten umſchließen mit ihren Flügeln zwei Höfe. Hier

jedoch reihen sich noch Aufsenhöfe mit Wirthschaftsbauten, Terrassenanlagen und mächtige, von der vorbeiführenden Landstrafse zur Höhengleiche der Kirche aufsteigende Rampen. Nur theilweise wurde dieser weitausschauende Plan vollendet. Die Architektur ist einfach gehalten, doch nicht ohne Gröfse und Vornehmheit.

Die Kirche steht auf dem Grund einer romanischen. Noch sieht man an der Südfront Reste spätgothischer Bemalung. Es besteht der Bau aus einem langen, mit zwei Absiden abschliefsenden Langhaus und einem kürzeren, ebenso gestalteten Querschiff, sowie zwei schmaleren Seitenschiffen, welche die Emporen beherbergen. Ueber der kräftig ausgebildeten Vierung schwebt eine schlanke Kuppel. Ein Gedanke der Spätgothik kommt hier wieder in Aufnahme: Denn es ist die Umfassungsmauer über die Empore hinaus gerade aufgeführt, so dafs diese in die Kirche, beziehentlich zwischen die in ihrer oberen Hälfte frei an der Innenseite der Fensterwände sich erhebenden Strebe-Pfeiler eingebaut wurden. Dadurch erscheint die die Hauptgurte tragende Pilasterordnung freier und die ganze Kirche weiträumiger und gröfser. Das Detail der Stukkirung und die Bemalung zeigt die Formen der Carlone in frischester, reizvollster Anwendung. Ein Prunkstück eigener Art ist die Façade. Die Apside wurde zur Aufnahme einer ovalen Vorhalle und darüber der Orgelempore verwendet, nach aufsen durch Säulenpaare gegliedert und mit einem in der Mitte eine Statuennische beherbergenden Giebel versehen. Zur Seite dieser sich vorschwingenden Façade erheben sich in zwei Geschossen zwei in Kuppeln endende, stattlich ausgebildete Thürme. Es ist somit ein später viel benutztes Motiv der Façadengestaltung, wohl nicht ohne den Einfluss der gleichzeitig in Prag schaffenden deutschen Meister gefunden.

Frisoni zog aus Wien 1717 den *Paolo Retti* (aus Mailand) nach Ludwigsburg, wo dieser meist nach den gegebenen Plänen den Bau bis 1733 fortführte. Die Thürme der Stadtkirche zu Ludwigsburg 1730, die Schlösser Freudenthal 1728 und Heimsheim (1728—1730, beide für die Grävenitz, die Maitresse des Herzogs, erbaut, sind sein Werk. Sein Bruder *Donato Riccardo Retti* geb. 1687, † zu Ellwangen 1741), meist nur als Stukkator thätig, baute die Stiftskirche zu Ellwangen 1737—1741) noch ganz in den derben Formen italienisch-deutscher Kunst um. Ein dritter Bruder, *Livio Retti* wirkte in Württemberg als Maler. Der vierte, *Leopoldo Retti*, erhielt seine Ausbildung in Paris und wird an anderer Stelle zu besprechen sein.[1])

[1]) Vergl. Alfred Klemm, Württembergische Baumeister und Bildhauer, Stuttgart, 1882. Diese ausgezeichnete Arbeit ergänzte Herr Diakonus Klemm durch freundlich mir zur Verfügung gestellte handschriftliche Nachrichten.

Ein bisher nicht bekannter Künſtler[1]) iſt *Giovanni Gaspare Bagnato*, († zu Mainau 1757), welcher 1753 nach *Franz Behr* von Bregenz als Baumeiſter von Salem angenommen wurde. Er ſchuf das noch erhaltene Modell zu einem Thurm auf der Vierung der gothiſchen Kirche. Von ihm dürfte auch das ſtattliche aber wenig gegliederte Thorhaus des badiſchen Kloſters ſein. Mit demſelben ſtimmt der von Bagnato geſchaffene Bau des Kornhauſes in Rorſchach zuſammen, welches für den Abt von St. Gallen errichtet wurde, ein derb gegliedertes Nutzgebäude mit drei ſchon in den Formen des Rococo gegliederten Riſaliten. Das Schloß Meersburg am Bodenſee, dem Biſchof von Konſtanz gehörig, zeichnet ſich durch klare, verſtändige Grundrißanordnung aus. Die Außenarchitektur iſt nicht eben bedeutend, der große, willkürlich gezeichnete Giebel über dem Mittelriſalit ſogar häßlich. Die Detail laſſen vermuthen, daß der Künſtler an der inneren Ausſchmückung der Kirche von St. Gallen beſchäftigt geweſen ſei. Auch als Architekt der Deutſchordensballei von Elſaß und Burgund, in Altshauſen bei Biberach war er thätig.[2]) Die von *G. Appiani* ausgemalte Kirche, das große, aber roh gegliederte Reithaus und namentlich das beſſer entworfene Thorhaus, ein rechtwinkliger Bau mit mittlerem Thurm über dem pyramidenförmigen Dache, gehören der Bauperiode von 1730 an.

Die Ritterordensſtifte Hitzkirch im Luzerniſchen, ein dreiflügliger, einen offenen Hof einſchließender, wenig bedeutender Bau, das mehr franzöſiſchen Vorbildern ſich nähernde Rixheim im Oberelſaß und endlich das dreiflüglige, barock ſtukkirte Schloß Mainau auf der Bodenſeeinſel, gehören derſelben Zeit und demſelben Orden, vielleicht alſo auch, Mainau ſicher, deſſen Architekten an. Die Innendekoration von Meersburg und Mainau, hier der Feſtſaal, dort die Treppenanlage bieten erfreuliche Zeugniſſe von Bagnato's dekorativem, ſchon dem Rococo ſich zuneigenden Können.

Franken beſitzt in *Antonio Petrini*[3]) († 1701) einen hervorragenden Meiſter. Sein Name tritt bereits während der Wirren des dreißigjährigen Krieges auf, zunächſt allerdings nur bei den Befeſtigungsbauten, unter Aufſicht des Baumeiſters *Fernauer*, neben ſeinem Landsmann *Antonio Righi* (1648–1651). Mit dem Umbau der Karmeliterkloſter-

[1]) Inzwiſchen in die Kunſtarchitektur eingeführt durch F. X. Kraus, Kunſtdenkmäler des Großherzogthums Baden. Freiburg 1887.

[2]) Siehe das dortige Archiv, Cesta A, Lat. I, Fasc. $1^1/_2$.

[3]) S. Kleiner, Magnifica Residencia. Würzburg, L. A. Pfeffel. Augsburg, 1740. A. Niedermayer, Kunſtgeſch. der Stadt Würzburg, II. Aufl. Freiburg, 1864.

kirche zeigte sich das Beginnen künstlerischen Wirkens. Der Bettelorden, der erst seit 1627 in Würzburg, sehr gegen den Willen des Bischofs Philipp Adolph, eingezogen war, begann als der erste, seit der glän-

Fig. 47. Stift Haug zu Würzburg.

zenden Bauperiode des Bischofs Julius wieder 1654—1661 am Kloster und 1662—1669 im Kirchenbau künstlerisches Leben zu entfalten. Der Kirchbau ist außerordentlich derb und schlicht. Die Façade besteht aus den einfachen Grundelementen des Barockstils, einer toskanischen

und darüber joniſchen Säulenſtellung, einem joniſchen Thor, zwei ſeitlichen Niſchen im unteren, ſchlichten Anläufen im ſchmäleren Obergeſchoß, darüber einem ſchlichten Giebel. Das Detail iſt ſchwer, ſtarr, in Erinnerung an einen italieniſchen Bau aus der Zeit vor Palladio geſchaffen, deſſen Wiedergabe unter der in harten Zeiten der künſtleriſchen Freiheit beraubten Hand, faſt in's Ungeſchlachte hinüberfällt. Auch der Grundriß zeigt die typiſche, durch die Jeſuiten ausgebildete Form.

Etwas reicher, doch kaum minder derb iſt die Kirche des Stiftes Haug (1670—1691) (Fig. 47), das Werk, mit welchem Petrini ſeinen Ruhm in fränkiſchen Landen begründete. Der Grundriß iſt im Weſentlichen den Geſù entlehnt, wenn gleich die Kapellen an den kräftiger ausgebildeten Querſchiffen eine auf romaniſche Anregungen begründete Neuerung ausmachen. Das Syſtem der Wandgliederung durch ſchwere korinthiſche Pilaſter, der Belebung des Tonnengewölbes durch Gurten gipfelt ſich in der raumſchönen Entwicklung des Mittelbaues über den kräftigen, von einem Pilaſterpaar abgeſchloſſenen Vierungspfeilern mit ihren doppelten Niſchen, der aus dem Achteck ſich entwickelnden, kräftig gegliederten Kuppel. Zwar iſt auch hier alles Detail wie mit der Axt zugehauen, ſchwer und ernſt, von ſtärkſter Ausladung, doch erklärt die ſchöne Geſamtwirkung des Baues, ſeine klare Gliederung das überſchwengliche Lob, welches ihm einſt zu Theil wurde. Schwerer begreiflich iſt die Bewunderung, welche der merkwürdig ungeſchlacht durchgebildeten Façade des Baues gewidmet wurde, wenn man nicht bedenkt, daß es eben der erſte Barockbau in Franken iſt, überhaupt das erſte große Kunſtwerk ſeit dem mächtigen Ausklingen der Renaiſſance in Würzburg. Zwei hohe Thürme faſſen die Façade ein; ſie beſteht aus drei Stockwerken und dem Giebel, welcher das von kräftigen Voluten ſeitlich abgeſchloſſene oberſte derſelben bekrönt. Das Thor iſt von wuchtigſter Kraft, mit abgebrochenen Rundgiebeln über korinthiſchen Säulen, darüber von einer Statuennіſche abgeſchloſſen, welche bis zu den das zweite Geſchoß durchbrechenden, in eine Kompoſitaordnung geſtellten Rundbogenfenſtern aufreicht. Im dritten Geſchoß erſcheint wieder eine Niſche. Die Thürme beſtehen aus fünf durch Gurtgeſimſe getrennter Stockwerke und hoher wälſcher Hauben. Das Detail iſt nüchtern und trocken, derb und ſchwer, nebenſächlich gegenüber der breiten Flächenwirkung der Maſſen behandelt; beſtimmend mag für die Zeitgenoſſen die mächtige Umrißlinie geweſen ſein, welche im weſentlichen durch die treffliche, ja geiſtreich ausgebildete Kuppel bedingt wird und die für die Anſicht von Würzburg eine entſcheidende Bedeutung hat. Denn der Bau erhebt ſich großartig über die alte Main-

stadt, in einem an die romanischen Bauten erinnernden Ernst und in ursprünglicher, derber Kraft.

Noch mächtiger sind die Details an der Stefanskirche zu Bamberg, welche Petrini 1677—1680 vollendete. Denn wohl zweifellos ist er und nicht einer seiner Vorgänger im Bau der Schöpfer der Façade sowohl, wie der Innendekoration. Die Kirche erhält schon Bedeutung als eine sehr beachtenswerthe, ursprünglich mittelalterliche Anlage mit drei um eine quadratische Vierung gelagerte, mit drei Seiten des Achtecks geschlossenen Chören und einem kurzen, aus nur einem Gewölbsystem bestehenden Langhaus. Alles dies ist von bedeutenden Verhältnissen. Der seit 1628 durch den brandenburger Baumeister *Valentin Juncker* und den Würzburger *Bonalino* betriebene Umbau scheint erst nach und nach die gothischen Details, von welchen am Hauptthor noch Reste erhalten sind, verdrängt zu haben. Jetzt gliedern die Innenansicht mächtige korinthische Pilaster. Das Vierungsgewölbe ist bedeckt von einem gewaltigen Stukkrelief von *Johann Jacob Vogel*, während versucht wurde, die Zwickel durch Engelgestalten aus gleichem Material zu beleben. Eine grossartige Leistung des Kunsthandwerks ist die reich geschmückte Orgel.

Ist die Wirkung des einfach und gross gehaltenen Innern schon eine sehr kräftige, so steigert sich diese Eigenschaft an der Façade bis zur Rohheit. Massige dorische Pilaster gliedern beide Stockwerke, zwischen ihnen zieht sich ein Triglyphengurtgesims hin. Das bekrönende Gesims hat vier schwere Verkröpfungen. Ein Dreiecksgiebel spannt sich über die beiden inneren derselben, ein zweiter, diesen umfassender Segmentbogen legt sich über die äußeren Verkröpfungen. Das mächtige Fenstermotiv inmitten des unteren Geschosses, mit seinen fast ebenso weit ausladenden als hohen korinthischen Kapitälen — alle diese Theile, wie das Ganze sind zwar von einheitlicher, an das mailänder Barock erinnernder, aber aller Anmuth barer Bildung.

Eine gewisse Mässigung zeigt sich erst in Petrini's Profanwerken. So in dem Gymnasium (1687—1689), an der Münze 1699, letzteres ein schlichter Bau, durch dessen drei Stockwerke die schwer gebildeten Fenster in ihren Verdachungen abwechseln und dessen Gleichförmigkeit das von einer jonischen Säulenstellung umrahmte, in seinen Motiven an die deutsche Renaissance mahnende Thor unterbricht. Ebenso wirkt das Dietrichspital am Markt durch seine wohlthuende Ruhe: Dreizehn stattliche Bogenstellungen mit wechselnden Verdachungen im Erdgeschoß, darüber auf dem Gurtgesims aufruhend je fünfundzwanzig Fenster in zwei Stockwerken, nur an den Ecken Ortsteine, überall gleichmäßig durchlaufende Linien, eine monumentale, wenn auch etwas nüchterne

Anordnung. Mehrere andere Profanbauten entſprechen den genannten. Einen etwas höheren Schwung nimmt die Architektur Petrini's wieder bei dem mächtigen Bau des berühmten Juliusſpitales, welches 1699 begonnen und erſt nach des Meiſters Tod 1704 vollendet wurde, namentlich bei dem Mittelbau, deſſen neun Fenſter durch vier mächtige, die beiden Hauptgeſchoſſe zuſammenfaſſende korinthiſche Pilaſter in Gruppen geordnet ſind. Das Erdgeſchoß iſt gequadert und von einem reich ſich entwickelnden, mittleren Thor durchbrochen, der obere Mezzanin in das Hauptgeſims hineingezogen, deſſen Mitte ein mächtiges Wappen ziert. Darüber ruht eine Attika mit Figuren und Büſten. Die langen Flügel bilden eine ruhige Flucht gleichmäßig gebildeter Fenſter.

Auch in Beziehung auf den Schloßbau iſt Petrini thätig geweſen, indem er für den Biſchof Marquard Sebaſtian von Staufenberg das eine Stunde von Bamberg gelegene Marquardburg,[1]) jetzt Seehof genannte Schloß errichtete (1688). In Anlage und Grundriß zeigt ſich der Bau dem Schloß Raudnitz in Böhmen durchaus ähnlich: Ein Quadrat von nicht übermäßiger Ausdehnung, deſſen Mitte wieder einen quadratiſchen Hof bildete. Die Façaden ſind einfach gehalten, mit einem gequaderten Erdgeſchoß, wechſelnden Verdachungen im erſten Stock und ſchlichten Mezzaninfenſtern darüber. Nur an den Eckpavillons füllen in beiden Obergeſchoſſen Niſchen die Schäfte zwiſchen den Fenſtern und erhebt ſich als Bedachung je ein achteckiger Laternenaufbau mit ſchwerer Kuppel. Das Thor iſt mit mäßigem Reichthum ausgebildet. Sehr bemerkenswerth war die jetzt zerſtörte Gartenanlage mit ihren breiten Blumenparterres und verſchlungenen Gängen zwiſchen beſchnittenen Bäumen, ihrem Gartentheater und Orangeriehaus.

Petrini's Kunſt iſt um deswillen von Wichtigkeit für den Gang der Architektur in Deutſchland, weil der Meiſter, früh losgelöst von ſeiner Heimath, durch Jahre mit rein techniſchen Dingen beſchäftigt, von dem Zuſammenhang mit den italieniſchen Zeitgenoſſen, mehr als die bayriſch-öſterreichiſchen Architekten, befreit war und ſo, obgleich in Franken als der „wälſche Baumeiſter" berühmt, doch freier von unmittelbaren Einflüſſen war, als viele ſeiner deutſchen Genoſſen. Seine Kunſt iſt derb, wie das Leben des durch den dreißigjährigen Krieg verwüſteten Landes, und wenn der Künſtler auch im Detail nie ſeinen nationalen Urſprung verleugnet, ſo würden doch ſeine Werke durch ihre über das Ziel ſchießende Kraft in der Heimath mindeſtens ebenſo fremd erſcheinen, als ſie auf dem fränkiſchen Boden eine ſcharf erkennbare Sonderheit bilden.

[1]) S. Kleiner, Accurate Verſtellung des Jagdſchloſſes Marquardburg. Augsburg, S. Wolff, 1731. Ich habe das Schloß nicht ſelbſt geſehen, ſondern urtheile nach dieſer Publikation.

Schon unter Petrini arbeitete ferner *Valentino Pezani* († 1719), dessen Hauptwerk die durch ihre scharfe konkave Krümmung, wie durch die fortgeschrittene Ausbildung ihres Details sich auszeichnende Façade des Neumünsters (1711—1719) ist.

Auch in protestantischen Landen sah man italienische Meister nicht ungern. Unter diesen war die tief in katholisches Gebiet einschneidende Markgrafschaft Ansbach der Einwanderung vom Süden am bequemsten gelegen. Der Markgraf Wilhelm Friedrich, der das Leben eines Barockfürsten in vollen Zügen genoss und daher auch einen lebhaften Bausinn entwickelte, vermittelte dieselbe, indem er die alte Residenz seiner Hauptstadt niederreissen liess (1710). Unmittelbar darauf 1713 begann der Bau des Schlosses zu Ansbach.[1]) Die Façade derselben ist in ihrer Architektur durchaus noch auf das Engste mit den in den Alpenländern errichteten Gebäuden verwandt. Aus dem Graben, welcher den Bau vom Schlossplatze trennt, erhebt sich der Unterbau in zwei niederen Geschossen. Eine Brücke führt zu dem schlichten Hauptthor. Die beiden Hauptgeschosse fassen verkröpfte, jonische Pilaster zusammen, während die unteren Stockwerke rustizirte Pfeiler lothrecht gliedern. Die Fenster sind in die schmalen Interkolumnien eingezwängt; nur in den Vorlagen ornamental etwas ausgezeichnet. An den Ecken sind die Pilaster gekuppelt, sonst begegnen wir der ruhigen Wiederkehr von 20 Vertikalgliederungen und 21 Fenstersystemen. Eine Attika über dem schlichten Hauptgesims wird über den Vorlagen von Statuen gekrönt.

Als Architekt wird *Gabriel de Gabrielis* genannt. Doch wurde die Witwe des inzwischen verstorbenen Fürsten, Markgräfin Christiane Charlotte, wegen der dem Gebäude gegebenen „irregulären Struktur und anderer Unbequemlichkeiten" veranlasst, den Bau 1725 zu erweitern. Es entstanden damals die Seitenfaçaden, welche gleichfalls vierstöckig, doch wesentlich höher und sichtlich jünger und ohne besonderen architektonischen Werth sind, Werke des *Leopold Retti*, die derselbe 1732 unter Markgraf Karl Wilhelm Friedrich vollendete. Gabrielis war inzwischen in bischöflich Aichstättische Dienste getreten und stand 1735 mit der Stadt Augsburg in Unterhandlung betreffs der Uebernahme des Postens eines reichsstädtischen Baudirektors.[2]) Der innere Ausbau des Schlosses wurde durch Retti bewirkt. Es ist nicht schwer, zu unterscheiden, was dem ersten und was dem zweiten Architekten angehört.

[1]) Georgi, Nachrichten von der Stadt und dem Markgrafenthum Ansbach. 1732. — J. B. Fischer, Gesch. u. Beschrb. der Stadt Anspach. Anspach, 1786.

[2]) P. v. Stetten, Kunstgeschichte der Reichsstadt Augsburg. Augsb., 1779.

Denn Retti ift ein mehr nach dem Rococo hinneigender, Gabrielis ein mehr italienifch gefchulter Architekt. Hierdurch ift auch erklärt, was es mit der „irregulären Struktur" für eine Bewandtniß hat. Es ift der Kampf, den Schlüter gegen Sturm und Eofander von Göthe an einem andern Hohenzollernfchloß faft in derfelben Stunde kämpfte, der auch hier mit der Niederlage des barocken Meifters endete. Dies ift um fo beachtenswerther, als der Schloßhof zu Ansbach (Fig. 48) unverkennbar in Anlehnung an jenen in Berlin gefchaffen wurde.

Das Motiv der über ruflicirtem Poftament fich erhebenden großen Ordnung, hier von kompofiten Pilaftern, ift den Berliner Südportalen, die nicht eben glückliche, hier als in die beiden Hauptgefchoffe, im unterften in Ruftika fich wiederholenden Fenftermotiv mit korinthifchen Säulen und darüber im Bogen gefpannten Architrav dem dortigen großen Treppenhaus entlehnt. Aehnlich, doch ohne Gefims und dafür in Ruftika ift das Erdgefchoß ausgebildet. Die Grundanlage ift dagegen durchaus eigenartig, ein unregelmäßiges Viereck, um welches ein Umgang führt. In zwei Ecken befinden fich eigenartige, aus dem Dreieck gebildete Treppen, während an den Seitenfronten ftarke Rifalite die Wirkung der mittelften Achfe beleben. In Folge des breiten Fenftermotives beftehen oben nur je drei Achfen an jeder Front. So ift eine gewiffe Größe und Kraft der Hoffront eigen, welche an der Façade nicht in gleicher Weife zur Geltung kommt. Auch die Durchfahrt ift ftattlich durch gekuppelte Säulen in drei Schiffe getheilt.

Die Fürftbifchöfe von Eichftätt wohnten bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts noch auf der Willibaldsburg. Der höfifche Franz Ludwig (1725—1730) begann die Refidenz in der Stadt auszubauen 1730 vollendet. Diefe dürfte *Gabrielis'* Werk fein, ein nur unfcheinbarer Bau. Höchftens die an das Syftem des Liechtenfteiner Majoratshaufes in Wien erinnernde Gartenfaçade und die an der geringen Höhe der Stockwerke leidende Doppeltreppe vermögen Antheil zu erwecken. Letztere wurde erft 1702 vollendet. Im Kanzleigebäude 1728—1730, der dem Schloß gegenüber gelegenen phantafielofen Front, weist das Mittelmotiv auf den Hof des Schloffes Ansbach. In den barock unruhigen Façaden der Cavalierhöfe, fowie in der unfchönen Front des Domes macht fich ein der Wiener Schule nicht fern ftehender, aber der ftrengeren Zucht derfelben entlaufener Architekt geltend.

Aus dem Jahr 1775 finde ich *Mauritius Pedetti* als Eichftätter Hocharchitekten genannt.

Stilverwandt mit diefen Bauten, doch zierlicher in der Durchführung ift die Bibliothek zu Neuburg a. d. Donau.

In der Baugefchichte des Schloffes zu Raftatt wird ein *Mattia*

de' Rossi, und zwar der Schüler Bernini's genannt, als derjenige, welcher den Plan zu demselben entworfen haben soll. Der Bauherr, jener thatkräftige Markgraf Ludwig Wilhelm, welcher in glänzender Feldherrnlaufbahn sich an der Spitze der kaiserlichen Heere an der französischen, wie an der türkischen Grenze hervorragend bethätigte, scheint schon vor dem Riswicker Frieden (1697) eine Bauthätigkeit begonnen zu haben. Da aber der italienische Meister schon zwei Jahre vor demselben starb, da ferner im Bau wenig Anklang an die römische Schule zu

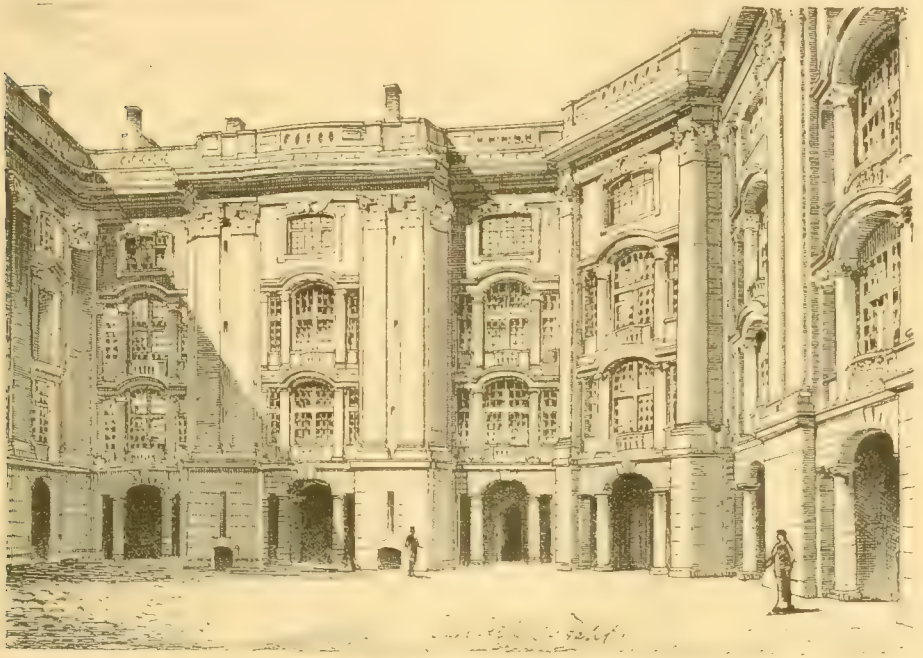


Fig. [illegible] Schloss [illegible] Hof.

finden ist, so erscheint es zweifelhaft, ob nicht ein späterer Namensvetter aus der weit verbreiteten Familie gemeint sei.

Neben ihm erscheint *Antonio Roli* (geb. zu Bologna 1643, † daselbst 1690) als Maler am Bau beschäftigt, ferner sein Bruder *Giuseppe Roli* (geb. 1645, † 1727) und andere bologneser Meister. Bei der Ausstattung des Baues, namentlich bei der Stukkirung des Festsaales, der reich entwickelten Decken und zahlreichen reizvollen Details, der Anlage der nach bologneser Art mit Oberlicht versehenen Treppe und bei vielen von dem sonst Erhaltenen mögen diese Künstler mitgewirkt haben. Die Façade aber, wie die ganze Anlage gehört wahrscheinlich einem deutschen Künstler an.

Einige Kirchenbauten in den geiftlichen Gebieten der Rheinlande geben Kunde von dem allerdings befcheidenen Einfluß italienifcher Meifter auch auf diefem Gebiete. In den Baulichkeiten des Kölner Jefuitenkollegs, namentlich in jenem Giebel, welcher der Kirchenfaçade zum Gegenftück dient (1715) (Siehe Fig. 7), erkennt man die engfte Verwandtfchaft zu den oberöfterreichifchen Bauten: in vier Stockwerken übereinander gebaute Fenfter, geftreckte Pilafterordnungen. Reicher, belgifch beeinflußt und fchon von nordifchen Barockgedanken durchtränkt ift die Marienkirche (1716) in der Schnurgaffe mit in zwei Stockwerken fich aufbauender, giebelgekrönter Façade und auf gothifchem Grundriß fich entwickelnder Anlage. Die Kirche St. Maria im Elend fei auch hier als einfacher in Backftein ausgeführter Bau jenes Zeitabfchnittes genannt, während die fehr kunftlofe Marien-Kirche in der Schwalbengaffe wohl etwas älter fein dürfte. Im Allgemeinen war aber für die Rheinlande die Zeit zu Bauten größeren Umfanges infolge der politifchen Lage nicht günftig.

Welchen Volkes *Johann Franz Guernier*[1]) war, vermag ich nicht zu fagen. Er felbft nennt fich „architectus romanus", wogegen fein Name freilich zu fprechen fcheint. Ich kenne nur ein Werk feiner Hand, welches aber auch zu den gewaltigften feiner Art gehört, die Anlage des Karlsberges, der heutigen Wilhelmshöhe.

Am Fuße des Berges plante Guernier die Errichtung eines Schloffes, welches aus einem lang geftreckten Hauptbau beftehen follte, an den fich gegen die Stadt zu kurze Flügel anlegten. Das Erdgefchoß und der erfte Stock, deren Fenfter eine einfache Umrahmung zeigen, waren durch feitliche Lifenen und ein abfchließendes Gurtgefims zufammengefaßt. Beide durchbrach in der Mitte eine mächtige, fünffache Bogenftellung, welche den Blick auf die großartige Parkanlage eröffnete. Das Hauptgefchoß, von Gefims und figurenbekrönter Attika abgefchloffen, zeigt in glatter Folge kräftig gebildete, einfache Fenfter. Die ganze Anlage erinnert in ihrer einfachen Größe und wuchtigen Geftaltung an römifche Kafinen und begründet fomit die Bezeichnung, welche der Meifter fich zulegte. Rückwärts find an den Bau zwei Treppen angelehnt, während fonft die Grundrißgliederung nur in Quertheilungen des geftreckten Oblongs befteht. Häufer für das Gefolge lagen getrennt vom Hauptbau. Diefer bedeutet jedoch nur den Anfang einer der kühnften dekorativen Gedanken. Hinter dem etwa 170 Meter breiten Blumenparterre, auf dem das Schloß fteht, zieht fich, dem Anftieg des Habichtswaldes folgend, eine 470 Meter lange Kas-

[1]) J. F. Guernier, Delineatio montis, qui nunc Carolinus audit, Caffel, 1706.

kadenreihe hin, welche neunmal von breiten Wasserbecken durchbrochen wird. Springbrunnen steigen aus jedem derselben empor. Auf der Höhe breitet sich wieder eine Plattform von circa 190 Meter aus, deren Mitte ein kleiner Kuppelbau einnimmt. Strahlenförmig von ihm ausgehende Wege theilen den ihn umgebenden runden Teich in fächerförmige Flächen. In Verfolgung der Achse ist abermals, der Berglehne folgend, eine 280 Meter lange, wieder von fünf Becken unterbrochene Kaskadenreihe angelegt. Diese schliesst endlich ein mächtiges Wasserschloss ab, ein Achteck von 40 Meter Durchmesser, drei Stock hoch, mit zahlreichen Kammern, einem inneren achteckigen Hof, plattem Dach, welches eine Balustrade und Statuenreihen umgeben. Die unteren Stockwerke, wie die die Kaskadenreihen abschliessenden Terrassenbauten, über welche die Fluthen wasserfallartig sich ergiessen, sind in Naturgestein oder derbster Rustika ausgeführt, auch der obere Stock zeigt ganz schlichte, gleichsam primitive Formen, der Bestimmung des Baues durchaus entsprechend. Dagegen sind auf den 1¼ Kilometer Weg, welchen das Wasser von der Höhe des Berges herabfliesst, zahlreiche Fontainen, Wasserfälle, Grotten, Figurengruppen in reichster Abwechslung angebracht, die Vorzüge einer lieblichen Natur, die Reize der Bodengestaltung meisterhaft benutzt, um das Schloss zum Mittelpunkt nicht nur eines Parkes, sondern des weiten Landes rings umher zu machen. Denn in Verlängerung der Achse führt eine prachtvolle Allee bis an die Mauer des alten Cassel, so dass auf fast eine Meile die Umgegend in Beziehung zu dem Schloss gesetzt, von ihm als ächtem Sitz eines souveränen Fürsten beherrscht wird. Man braucht den Geist dieser Anlage nur mit modernen Denkmalen zu vergleichen, um zu erkennen, welch' gewaltiges Gestaltungsvermögen der autokratischen Herrschaft und welch' weitschauende Planung den Künstlern jener Zeit eigen war. Die ganze Anlage steht unzweifelhaft über jener der französischen und italienischen Gärten. Versailles und Caserta sind allein mit derselben in Vergleichung zu ziehen. Aber sowohl hinsichtlich der räumlichen Ausdehnung, wie namentlich in Bezug auf die dem Gedanken innewohnende Kraft, steht Wilhelmshöhe über jenen beiden in die Ebene hineingezeichneten und daher in ihrer Gesamtheit unübersichtlicheren Gartenwerken.

Mit Guernier ist wohl der Meister *Querini* [1] übereinstimmend, der das Schloss zu Herrenhausen (1698 bei Hannover errichtete. Der Bau gliedert sich in einen ganz schlichten zweistöckigen Herrenflügel, mit grosser Freitreppe für das Obergeschoss, nach dem Garten zu in weit vorspringende einstöckige Flügel. Nach der entgegengesetzten Seite

[1]) Th. Unger, Hannover. Hannov. 1882. — vgl. Stich von I. van Lasse und S. S. Müller.

zieht ſich ein im Halbkreis geſchloſſener Arkadengang hin. An die Flügel legen ſich, ähnlich wie in Salzdahlum, das Herrenhauſen nahe verwandt iſt, Fontainen mit Grottenwerk, Niſchen und Kaskaden — unbedeutende Werke, doch bei dem künſtleriſchen Minderwerth des Ganzen immerhin noch ein Troſt. Auch in dem Garten, der weit ausgedehnt, und mit vielfachen Fontainen, Teichen etc. ausgeſtattet iſt, herrſcht ertödtende Langeweile, wenn es gleich der große Leibnitz ſelbſt war, der die Waſſerkünſte angegeben hat. Das beachtenswertheſte dürfte noch das auffallend große, mit vielen kouliſſenartig geſtellten Statuen geſchmückte Naturtheater ſein. Im Jahre 1720 entſtand die prächtige Herrenhauſen mit Hannover verbindende Allee.

Neben dieſen Künſtlern ſpielt der bereits genannte Stukkator *Giovanni Simonetti* eine nicht unbedeutende Rolle, welcher, wie wir ſahen, gleich Friſoni aus der Prager Schule hervorging, am Palais Czernin mitwirkte, ſpäter an der Börſe zu Leipzig, ſowie in Magdeburg thätig war. Dort ſtammt von ihm das Palais des Herzogs von Barby, die jetzige Domdechantei am Domplatz und wahrſcheinlich auch das 1700—1714 entſtandene „königliche Haus“, jetzt Kammer. Erſteres iſt ein ſtreng im Stile Berniniſcher Paläſte gehaltenes Werk mit höherem Mittelriſalit, vor welchem ein Balkon auf toskaniſchen Säulen ſich hinzieht, durch Schmuckfiguren auf die Verdachungen des Mittelfenſters ausgezeichneter Achſe und mit ganz ſchlicht gehaltenen Seitenriſaliten. Die Kammer hat eine noch ſtrengere architektoniſche Haltung und ordnet ſich völlig dem unverkröpften, kräftigen Hauptgeſims unter. Der Balkon iſt hier noch bedeutender ausgebildet. Endlich bethätigte ſich Simonetti am Bau des Schloſſes zu Schwedt an der Oder, wo aber höchſtens die Profile der ſchlichten Stukkgeſimſe in den Zimmern an ihn erinnern. Dagegen mag ſein Antheil an dem von *Cornelius Ryckwaerts* begonnenen anhaltiſchen Schloß zu Zerbſt (1696—1708) kein unbedeutender geweſen ſein. Hier dürfte von ihm außer der derben Stukkirung einzelner Räume, beſonders der hohen Kehle des Feſtſaales, die Umkleidung der Hoffaçade mit einer an ſüddeutſche Vorbilder mahnenden geſtreckten Pilaſterordnung und der maleriſche Aufbau des in ſeiner Anlage ziemlich unfreien Treppenthurmes ſein. Auch die reizvollen joniſchen Säulen und gebogenen Balkone vor den Thoren könnten noch ſein Werk ſein. Die Bauthätigkeit im Innern dehnte ſich freilich bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinaus und hinterließ nicht unbedeutende Zeugniſſe in nach Art des *Cuvillier* ſtukkirten Decken und nach Art des *Knobelsdorff* nicht eben ſonderlich fein ausgebildeten Zimmer-

einrichtungen. Einige prächtige Stukkdecken des unfertigen Obergeſchoſſes zeigen die Formen etwa der verwandten Arbeiten im Würzburger Schloſs. Sichtlich haben verſchiedene Hände hier geſchaffen. Auch zwei ſtattliche Wohnhäuſer an der Freiung zu Zerbſt, beide von 1707, in welchen ſich hugenottiſche Bauweiſen mit barockem Detail in der Stukkverzierung miſchen, gehören wohl dem Simonetti an. Ganz nahe dem Umbau des Zerbſter Schloſſes ſteht das neuerrichtete Schloſs zu Barby, deſſen Bau 1701 begonnen zu haben ſcheint. Die Formen des ſtattlichen Werkes ſind trocken und geſpreizt,

Fig. 41. Univerſität zu Breslau.

eine Miſchung von holländiſcher Beſchränktheit im Ausdruck und ſüddeutſcher Größe der Motive. Der mittlere Treppenthurm, der die ganze Anlage ungeſchickt durchſchneidet, giebt der Umrißlinie Leben und Bewegung. Die frühere Schloßkapelle im linken Querflügel iſt zerſtört. Es ſcheint alſo Simonetti bald in ſeinen Kunſtanſchauungen in's Schwanken gekommen zu ſein, ſeit er im Norden völlig heimiſch wurde, ebenſo wie ſein Bruder, welcher in Bunzlau als Rathsherr lebte und wirkte, völlig eingebürgert für das Wohl und Wehe ſeiner neuen ſchleſiſchen Heimath lebhaft bemüht ſich zeigte.

In Schleſien[1]) hat unzweifelhaft der Katholicismus künſtleriſch größeres geleiſtet, als die Proteſtanten. Aber eine eigene Schule bildete ſich dort nicht heraus. Alle Bauwerke ſind abhängig von dem übermächtigen Einfluſſe Prags. Dies zeigt ſich alsbald in Breslau im Bau der Jeſuitenkirche (1689—1698), einem ſiebenjochigen, einſchiffigen Bau, mit Emporen zwiſchen den nach innen gezogenen, ſchweren Pfeilern. Die Formen ſind prunkvoll, ganz im Geiſt der Stukkatoren-Architekten gehalten. Aehnlich iſt die angeblich von dem Jeſuitenpater *Chriſtoph Tausch* entworfene Univerſität (1728—1729) (Fig. 49), deren mächtige Front ſchon Formen der deutſchen Barockkunſt mit italieniſchen Grundgeſtaltungen miſcht. Ein dekoratives Meiſterſtück voll barocker Leidenſchaft iſt der vom Jeſuiten *Kabe* ausgemalte Muſikſaal. Daß Italiener in Breslau arbeiteten, erfahren wir aus der Nachricht, der dort wohnende *Domenico Antoni de' Roſſi* habe 1689 am Schloß Fürſtenſtein bei Waldenburg gearbeitet.

Ueber Schleſien hinaus erſtreckt ſich die Wanderung der italieniſchen Meiſter. Am Hofe des Königs Johann Sobieski wurden ſie in Warſchau heimiſch. Die älteren Schlöſſer Warſchaus zeigen ſehr einfache, doch durchaus italieniſche Formen. Das fünfſtockige Königsſchloß, welches Sigismund III. zu Anfang des 17. Jahrhunderts erbaute, ſcheint wie ein Nachklang von Palazzo Caprarola hinſichtlich des Grundriſſes, nicht aber hinſichtlich der ganz trockenen Façaden. Das ſogenannte Kaſimir'ſche Palais und das Schloß Ujasdow zeigen die für Warſchau typiſch werdende Grundform eines Rechteckes mit thurmartig ausgebildeten Eckvorlagen. Die architektoniſchen Formen an allen dieſen Bauten ſind ſehr beſcheidene. Eine höhere Kunſtgeſtalt gewinnen ſie erſt in den Palais, welche ſeit der Regierungszeit König Auguſts II. in Beſitz der ſächſiſch-polniſchen Krone kamen, des ſpäteren Sächſiſchen und Brühl'ſchen Palais. Bei beiden entwickeln ſich die Eckthürme, welche bei Ujesdow noch an die böhmiſchen Jeſuitenbauten und das Schloß zu Gitſchin mahnten, zu geräumigen Flügeln, die ſich an den Mittelbau pavillonartig anlegen. Die formale Unbeholfenheit äußerte ſich noch am Mittelbau des jetzt umgebauten Sächſiſchen Palais[2]) in überraſchender Weiſe, während am Brühl'ſchen durch Quaderung des mit Niſchen geſchmückten Erdgeſchoſſes, durch Arkadenſtellungen im Hauptgeſchoß ſchon eine Wirkung erzielt iſt, die

[1]) H. Lutſch, die Kunſtdenkmäler der Provinz Schleſien, Breslau 1888.

[2]) Ich kenne die Warſchauer Bauten auch aus den ſehr lehrreichen Plänen, welche ſich im Dresdener Hauptſtaatsarchiv erhielten. Schriftlichen Mittheilungen des Herrn Prof. Dr. H. von Struve in Warſchau verdanke ich die kunſthiſtoriſchen Daten.

an das Palais im Grofsen Garten zu Dresden erinnert. Es wird auch früh ein fächfifcher Künftler in Warfchau genannt, *Deybel*. Unter den Warfchauer Kirchen ift keine aus jener Zeit von befonderem Werth. Die Reformatenkirche (um 1670), die Kreuzkirche (um 1680), die Kapuzinerkirche (um 1680) find gleich fchwerfällige, unerfreuliche Bauten. Namentlich die letztere, das Werk des Hofarchitekten *Agostino*

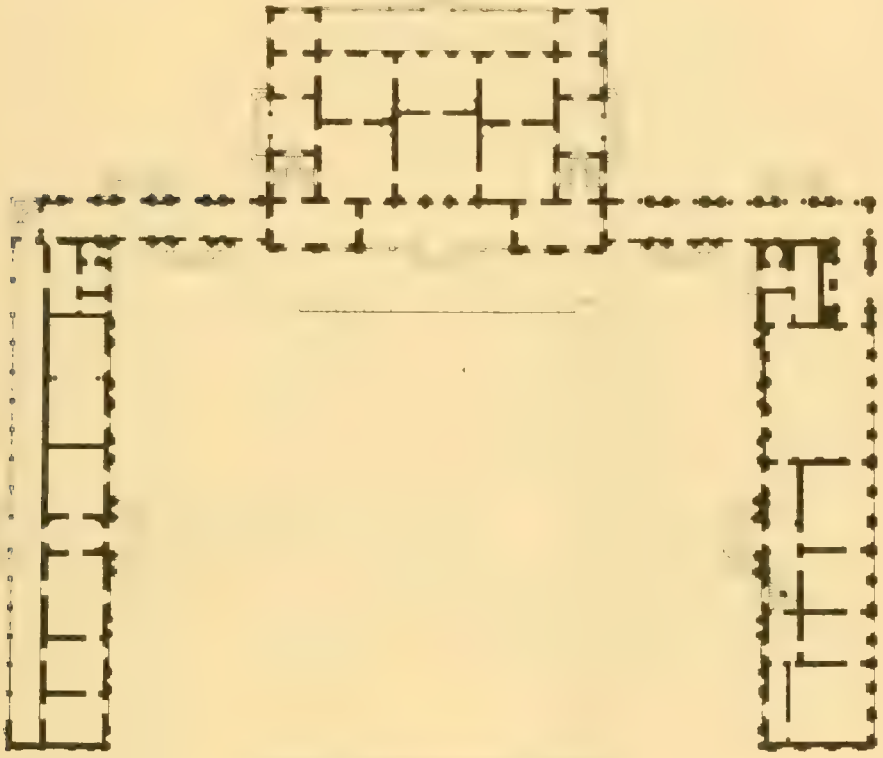


Fig. 50. Schloss Willanow. Grundriss.

Locci, zeigt eine kalte Leere, welche durch die Abficht, Palladio's Façaden mit einer Ordnung fortzubilden, hervorgerufen wird.

Das Hauptbauwerk des Königs war die Aufführung des bei Warfchau gelegenen Schloffes Willanow (Fig. 50). Nach Sobieszczanski[1]) entwarf den Plan desfelben der König felbft, bearbeitete denfelben jedoch *Giuseppe Belotti*, wogegen *Isidoro Alfetti* (aus Mailand), welcher 1676 polnifcher Staatsbürger wurde, *Ceroni* und *Locci* „zu Rathe

[1]) Kunft in Polen, II 45.

gezogen wurden". Aus erhaltenen Briefen geht hervor, daß zwiſchen 1680 und 1694 Locci der Bauleitende war. Der Kern des Schloſſes Willanow entſpricht vollkommen den geſchilderten polniſchen Schlöſſern: Ein rechtwinkliger Mittelbau, an den ſich vier Eckflügel anlegen. Die Dekoration der Gartenfaçade dürfte noch die von den italieniſchen Meiſtern geſchaffene ſein. Dort finden ſich reiche Stukkverzierungen, Reliefmedaillons, Blumengehänge, welche an ſteiriſche Bauten mahnen. Später kam unverkennbar eine nichtitalieniſche Hand über das Bauwerk. Es ſoll ſpäter nachgewieſen werden, daß es jene des *Andreas Schlüter* war.

Die italieniſchen Künſtler ſcheinen völlig freie Hand in den ſlaviſch-katholiſchen Ländern gefunden zu haben, wo ſie ſchon vom 16. Jahrhundert her den Boden zu ihrer Aufnahme vorbereitet fanden. Dies beweiſen weiter die Städte Polens, in welchen ſich zu Ende des 17. Jahrhunderts neues Kunſtleben zu regen begann. In Poſen iſt die Stadtpfarrkirche ein Werk, welches ſich den Arbeiten der Carlone nähert. Namentlich das Innere iſt von ſehr bedeutender Wirkung: ein lateiniſches Kreuz, mit Kapellen umſäumtem Langhaus, vor deſſen Pfeiler ſtämmige kompoſite Vollſäulen geſtellt wurden. Die reiche Ausbildung der Emporenöffnungen, das mächtig vorgekröpfte Hauptgeſims, die Figuren und der ſonſtige reiche Schmuck der Gewölbe ſind im Sinne der öſterreichiſchen Bauten gehalten. Minderwerthig iſt die Jeſuitenkirche, trotz des ſtarken Formenaufwandes an der Façade, bei welcher zwei kleine Seitenthürme mit dem Mittelgiebel an Höhe wetteifern. Das Jeſuitenſtift, namentlich der an den vier Ecken mit Treppenthürmen verſehene Hof desſelben iſt von einfacher und doch geſpreizter Gliederung. Leider gebrach es mir an Zeit, die übrigen Bauten Poſens zu unterſuchen.

Ueberſchaut man das Wirken dieſer italieniſchen Meiſter, ſo erſtaunt man über die Fülle ihrer Werke. Es iſt allein techniſch eine ganz außerordentliche Leiſtung, welche ſie während der Dauer etwa eines Menſchenalters vollbrachten, und eine künſtleriſche noch dazu. Denn ſie vollendeten in Deutſchland einen Stil, der zwar italieniſch ſeinem ganzen Inhalte nach, deutſch aber hinſichtlich ſeiner Geburtsſtätte iſt. Es iſt nicht dasſelbe, was die ſlinken Künſtler aus den lombardiſchen, tyroler und graubündner Alpen in Mailand, Genua und Rom und was ſie an der Donau, Iſar und Moldau ſchufen, es bildete ſich ein deutſch-italieniſcher Stil aus, der rückwirkend ſich in Oberitalien bemerkbar

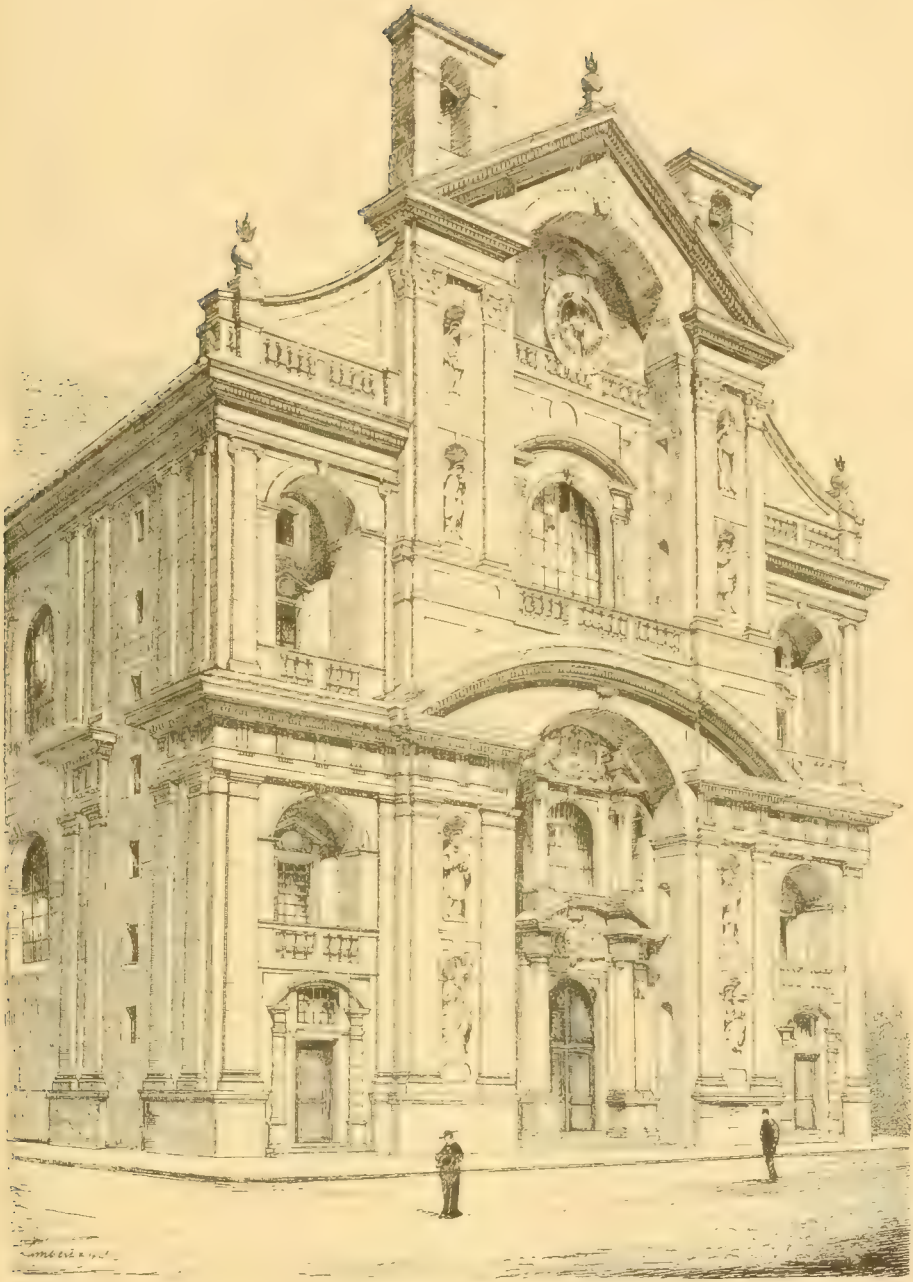


Fig. 31. Martinskirche zu Bamberg.

machte. Jene Paläſte zu Mailand und Brescia, die ſo eigenartig von der ſonſt in Italien ſtets gewahrten Ruhe des Entwurfes abweichen, ſind jüngeren Urſprungs als die verwandten Werke in deutſchen Landen. Indem die Italiener in enge Berührung mit dem deutſchen Volke kamen, mit ſeinem immer ſich vorkehrenden Sinn für ſchmückenden Reichthum, für das Einzelne und Beſondere, nahmen ſie von demſelben manches auf in ihre Kunſt und übertrugen dieſe der Heimat. Es wurde ſchon hingewieſen, daß der Thurmbau in Rom faſt ganz durch oberitalieniſche Meiſter eingeführt wurde, alſo von den Grenzen Deutſchlands und ſeiner gothiſirenden, aufſtrebenden Bautendenz, nach dem Mittelpunkt des Katholicismus getragen worden iſt; es wurde dargeſtellt, wie Pozzo's Einfluß ſich dahin umſchreiben läßt, daß er den Barockſtil Italiens mit den Gedanken der deutſchen Kleinmeiſter, etwa eines Ditterlin, befruchtete. So gaben die in Deutſchland ſchaffenden Italiener nicht nur, ſondern ſie empfingen zugleich.

Auf ihrem Thun ruhte aber kein Segen. Wie die Namen der gleichzeitig in Deutſchland wirkenden und hoch gefeierten italieniſchen Tonkünſtler für ihr wie für unſer Volk verſunken und vergeſſen ſind, ſo haben ſich auch diejenigen der Baumeiſter nicht in lebendiger Erinnerung erhalten. Schwerlich werden ſie je über den Kreis der Fachleute hinaus Klang und Bedeutung erhalten. Sie haben wohl Tüchtiges geleiſtet, aber die Welt iſt durch ſie nicht um einen Gedanken gefördert. Getrennt von der Wurzel aller Kraft, vom Volksthum, verloren ſie ſich in dankloſer Meiſterſchaft.

Nur wenige Namen treten hervor, *Pozzo* und die der *Galli Bibiena*.

Andrea del Pozzo war, wie wir ſahen, ein Tyroler und vielleicht ein Deutſcher. Sein Name behielt wohl kaum ausſchließlich ſeiner maleriſchen und architektoniſchen Verdienſte wegen einen ſo außerordentlich hohen Klang. Nur Weniges hat die Geſchichte über ſein Leben und Wirken uns erhalten. Denn ein literariſches Jahrhundert wie das achtzehnte, hatte wenig Theilnahme für die künſtleriſchen Leiſtungen der vorausgehenden Zeit. Es war der Lehrer der Perſpektive, der Meiſter der Geometrie, der Gelehrte, welchem man Ruhm und Anerkennung zollte, ſelbſt als man nicht Spott genug für ſeine Kunſt fand. Sein Buch machte ſeinen Namen berühmt; über alles, was er ſonſt that und ſchuf, was er nicht ſelbſt in demſelben verzeichnete, haben wir nur kümmerliche Nachricht. Es wird noch zu unterſuchen ſein, in wie weit Pozzo ſich über ſeine Zeitgenoſſen unter den Tyroler Malern an künſtleriſcher Bedeutung erhebt, ob nicht dort in den Alpen mehr als am Tiber ſeine künſtleriſche Heimath ſei.

In deutſchen Landen machte er ſich zuerſt geltend, als er um

1700 noch von Rom aus den Dom zu Laibach entwarf (1700—1706), welchen *Francesco Ferrata* aus Mailand, Architekt der Provinz Krain, der deutsche *Michael Sumerl* und später an Ferrata's Stelle tretend *Francesco Bombasii* ausführten. Ilg schildert den Bau als einen überraschend nüchternen. Bald folgte (1701) die Kirche des Jesuitenkonventes zu Trient, welche einen malerischen Straßenabschluß schaffen sollte. Beide Arbeiten kenne ich nicht aus eigener Anschauung.

Das Hauptwerk des Meisters ist jedoch der Umbau der Universitätskirche zu Wien (nach 1704), deren ganze innere Anlage ihm zugewiesen werden darf. Man könnte annehmen, dass die ältere Anlage jener der St. Michaelskirche in München ähnlich gewesen wäre. Der Bau theilt mit dieser das nun von Pozzo in lebhaften Farben ausgemalte und reich stukkirte Tonnengewölbe über dem weiträumigen Langhause. Neu ist vorzugsweise die Gestaltung der je vier Seitenkapellen. Zwischen die jonischen Pilaster und deren verkröpftem Gebälk sind mächtige Arkaden angelegt. Deren Kämpfergesims wurde durchgeführt und ruht auf je zwei Säulen, welche theilweise gewunden, immer aber von üppig reicher Wirkung sind. Durch Schildöffnungen über dem Gebälk sieht man die die Emporen erhellenden Oberlichter, während sonst nur aus dem Obergaden der wuchtigen, farbensatten Architektur Licht zugeführt wird. Der Altar, wenigstens die noch von Pozzo's Werk erhaltenen vier ihn umrahmenden Säulen, der gemalte Dom über der Mitte des Langhauses zeigen die sichere Faust des Künstlers in bester Thatkraft.

Die spätere Zeit führte Pozzo nach Franken. In Bamberg schuf er für seinen Orden die Martinskirche 1686—1720 (Fig. 51). Auch dieser Bau entspricht wenig den Erwartungen, welche man an ein Werk des so viel gefeierten und geschmähten Meisters stellt. Der Grundriß, welcher aus mittelalterlichem Bau entstanden ist, zeigt bei mächtigem Hauptschiff und nur je zwei Kapellen im Langhaus, in seiner brückenartigen Empore längs den wenig ausgebildeten Querschiffen die jesuitische Gestaltung etwa von Innsbruck. Die trockene Formengebung spricht gleichfalls gegen eine Betheiligung des Meisters, sondern eher für die Mitwirkung des *Petrini*. Selbst die Ausmalung der über der Vierung schwebenden flachen Kuppel, zu der er, wie zu den Altarbildern die Zeichnungen lieferte, zeigt, daß die ausführende Hand sich ihre Selbständigkeit zu wahren trachtete. Nur die rein dekorative, durch die eigenthümliche Versetzung der wagrechten Linien ausgezeichnete, aber geistreich entworfene Façade (1690) scheint von Pozzo geschaffen zu sein.

Außer durch sein Buch, durch die in demselben verbreitete Lehre

perſpektiviſcher Hochkünſte, läßt ſich demnach ein ähnlich tiefgehender Einfluß wie auf Rom von dem Wirken des Tyroler Meiſters in Deutſchland nicht nachweiſen.

Ganz anders iſt dies bei den *Galli Bibiena* der Fall. Die Triumphzüge, welche die Bologneſer Meiſter über die deutſchen Bühnen machten, wurden bereits geſchildert. Aber doch ſcheinen die Meiſter nur an zwei Orten auf die Monumentalkunſt Einfluß erlangt zu haben, in Wien und in der Pfalz.

In Wien hatte ihnen ein Landsmann vorgearbeitet, *Ludovico Ottavio Burnacini*. Dieſer erbaute, nach Ilg, die Pfarrkirche zu Laxenburg (ſeit 1693, Ende des 18. Jahrhunderts umgebaut) und arbeitete am dortigen Schloß (1687—1693). Sein Hauptwerk aber iſt die Peſtſäule (1687—1693) auf dem Graben zu Wien. Dies ſonderbare Denkmal, welches aus einem reich gegliederten Sockel und einem über dieſem ſich erhebenden ſchlanken Aufbau plaſtiſcher, von zahlreichen Figuren belebter Wolken beſteht, übertrifft an phantaſtiſcher Geziertheit noch die Guglien Neapels. Was der Architekt an derſelben machte, iſt, abgeſehen von der ſehr feinen und wohl empfundenen Profilirung, von abſchreckender Geſchmackloſigkeit und nur die Meiſterſchaft des Bildhauers macht das Werk erträglich. Trotzdem fand daſſelbe in ganz Oeſterreich vielfache Nachahmung und verdrängte die Vorliebe für die Marienbildſäule in München, welche 1656 auf dem Ring zu Prag und 1668 durch *Balthasar Herold* am Hof zu Wien und auch ſonſt vielfach zu ähnlichen Werken angeregt hatte. In Linz entſtand eine gewaltige Dreifaltigkeitsſäule (1723 vollendet), welche ſichtlich von deutſchen Meiſtern geſchaffen, doch mit gleicher Verwendung plaſtiſcher Wolken ſich auf dem Franz-Joſefplatz in reichem Aufbau erhebt. Der Sockel iſt auch hier von großer Feinheit der Durchbildung. Eine Miſchung der beiden Arten von Säulendenkmalen bildet die Marienſäule auf dem Niederring zu Olmütz (1716) von *Wenzel Render*, deren Fuß von Wien entlehnt iſt. Als Träger der Madonnenſtatue erſcheint dagegen eine gewundene korinthiſche Säule. Noch großartiger iſt die gleichfalls von Render begonnene Dreifaltigkeitsſäule (1717—1749) auf dem Oberring, deren Sockel in drei Abſätzen bis zu einem die Statuengruppe hochhaltenden Obelisk anſteigt. In Teplitz, Krems, St. Pölten und zahlreichen anderen öſterreichiſchen Städten habe ich ähnliche Denkmale geſehen, welche in provinzieller Fortbildung immer ausſchweifender und formloſer wurden.

Die plaſtiſche Schöpfung Burnacini's ſtimmt geiſtig völlig überein mit ſeinen für den Wiener Hof geſchaffenen Theaterdekorationen, in welchen eine krauſe und an eigentlichem Schwung arme Phantaſie

sich in den barockesten Gedanken bis zur Ermüdung zu übertreffen versucht.

Während sich hier in ihm die phantastische Seite des deutschen Barock mit der Schaffenslust der Bologneser Schule vereint hatte, zeigten sich die Theaterbaumeister, die *Galli Bibiena* in ihren Autsenarchitekturen weitaus gemäßigter. Ich weiß nicht, in wie weit die beiden in Wien thätigen *Galli Bibiena*, *Giuseppe* und *Antonio* am Bau des Wiener Burgtheaters (1741, erweitert 1756) betheiligt waren, welches äußerlich in wohl abgewogenen, aber ziemlich leeren Formen gehalten ist, innerlich durch die vom Grundstücke bedingte, gestreckte Gestalt auffällt. Sicher ist, außer der inneren Ausstattung einzelner älteren Werke, meines Wissens überhaupt keine selbständige Arbeit als den Galli Bibiena zugehörig nachweisbar.

Ungleich bedeutender entfaltet sich die Thätigkeit des *Alessandro Galli Bibiena* († 1700), welcher Architekt des pfälzischen Hofes wurde,

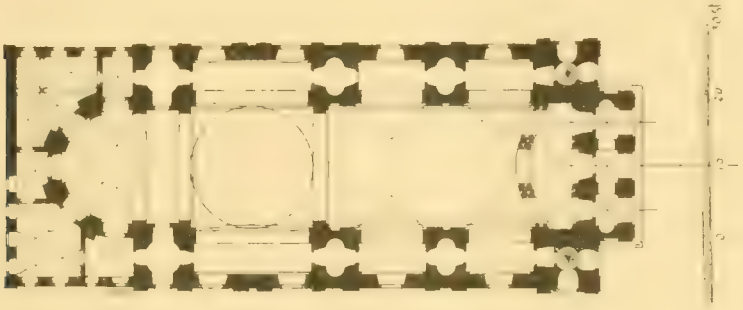


Fig. 52. Jesuitenkirche zu Mannheim. Grundriss.

und die Jesuitenkirche zu Mannheim (1733—1756) (Fig. 52 u. 53) schuf, eine durchaus eigenartige Anlage, welche in vieler Beziehung zeigt, wie sehr der Meister schon deutsche Gedanken in sich aufgenommen hatte. Sie besteht aus einem lateinischen Kreuz mit ganz schmalen, niederen Seitenschiffen, nur zwei breiten Jochen im Langhaus, im Halbkreis geschlossenem Chor. Flüssige und geistreiche Gliederung durch mächtige Pilaster und eine stark belebte Stukkirung zeichnen sie aus. An der Façade sind zwei Thürme angebracht, die sich mit ihren barocken Hauben nur wenig über den hohen Mittelgiebel erheben. Das Ganze ist von ungewöhnlich schlanker Bildung, stark lothrecht getheilt, namentlich die im Erdgeschoß vorgebaute Eintrittshalle mit hohen Pilastern und niederen dazwischen gestellten Arkaden der Front des Salzburger Domes an Unfreiheit der Ver-

hältniſſe verwandt. Sehr fleißig durchgebildet iſt das in vieler Beziehung glänzend geſtaltete Detail, die ſchmiedeiſernen Gitter an den Thoren, die Ausſtattung der Altäre. Den kecken Reichthum an Einzelheiten, die bewegten Umrißlinien, die Buntheit der oft ziemlich äußerlich zuſammengefügten Motive hat die Kirche mit den belgiſchen Anlagen gemein.

Verwandt iſt die Jeſuitenkirche zu Heidelberg (1712—1751), deren Façade bei guten Verhältniſſen und breiterer Behandlung des Barocks, eine urſprünglich gothiſche, neuerdings aber wieder im Renaiſſanceſtil umgeſchaffene Anlage von trefflicher Raumvertheilung abſchließt.

Beim Bau der Mannheimer Jeſuitenkirche unterſtützte Galli Bibiena ſein Schüler *F. W. Rabaliati*, welcher auch in Schwetzingen thätig geweſen ſein ſoll. Doch wüßte ich nicht, welcher Antheil demſelben dort zugewieſen werden könnte. Galli Bibiena ſelbſt aber erbaute den rechten Flügel des Mannheimer Schloſſes, welches 1795 ausbrannte. Der hervorragendſte Profanbau dürfte jedoch die reich geſchmückte Bibliothek daſelbſt ſein, welche ſich in Form und Ausſchmückung jenen Bauten anſchließt, die wir in den öſterreichiſchen Klöſtern zu bewundern haben werden.

Die Bologneſer Richtung der Baukunſt übertrug ſich auch nach Polen. *Francesco Placidi*, der eine Zeit lang unter *Gaetano Chiaveri* an der Hofkirche zu Dresden arbeitete, ſcheint dort ein ausgedehntes Arbeitsfeld gefunden zu haben. Seine Schaffensart iſt aus dem Entwurfe einer Grabkirche für die ſächſiſch-polniſchen Könige zu erkennen, welche für Krakau beſtimmt war und ſich jetzt im Dresdener Hauptſtaatsarchiv befindet. Die Formen ſtehen jenen des *Carlo Francesco Dotti* nahe. Bauten, wie die Façade der Jeſuitenkirche in Poſen, an welcher freilich die Kompoſition an bedenklichen Mängeln leidet, ferner wie jene der Franciskanerkirche zu Warſchau (1733 vollendet), welche gleich jener zwei niedere Thürme neben dem höheren Giebel zeigt, gehören einer verwandten Baukunſt an, ohne freilich das innere Gleichgewicht zwiſchen Wollen und Können zu zeigen, welches die Leiter der bologneſer Schule ſelbſt bei den eigenſinnigſten Werken auszeichnet. Ein Beiſpiel merkwürdiger Uebertreibung des barocken Strebens zeigt die Joſephskirche in der Krakauer Vorſtadt zu Warſchau, an welcher die Wandflächen der Façade zwiſchen den vorgekröpften Säulen ſich einzeln im Bogen vorbauen und ſo der Façadenlinie die bewegteſte Geſtalt geben. Die Grundriſſe aller dieſer Kirchen ſtammen aus älterer Zeit. Neu dagegen iſt jener der Jeſuitenkirche

Fig. 73. Jesuitenkirche zu Mannheim.

zu Dünaburg,[1]) einer dreiſchiffigen Anlage ohne Querbau, deren Pfeiler kreisrund und je in der Diagonale durch eine freiſtehende Säule verſtärkt ſind, jedoch oberhalb von deren zierlichen Kapitälen in das Viereck übergehen. Die Verhältniſſe des Baues ſind mächtige, die Façade baut ſich ſehr ſchlank auf und endet in zwei wirkungsvoll profilirten Thürmen. Aehnlich, doch minder werthvoll iſt die Kirche zu Illuxt in Kurland.

[1]) W. Neumann, Grundriß einer Geſch. der bild. Künſte in Liv-, Eſt- und Kurland, Reval 1887.

V. KAPITEL.

Der katholische Barockstil.

An verſchiedenen Orten tritt auch im katholiſchen Süden nach dem Kriege die deutſche Kunſt taſtend wieder aus ihrer Verlaſſenheit vor. Gewiß noch an manchen anderen, als ich nachzuweiſen vermag. Aber es iſt bezeichnend, daß es zumeiſt nicht die großen Städte und geiſtigen Mittelpunkte ſind, an denen ſie ſich äußert. In einſamen Thälern, in den Waldbergen lebte in kleinbürgerlicher Abgeſchloſſenheit noch der Geiſt der alten Zeit. Nur dort, wo der Krieg nicht hinkam, wo die geiſtige Uebermacht der fremden Völker nicht einzugreifen vermochte, in die Einſamkeit abgelegener Landſtrecken ge-

fchreckt, hatte fich ein lebensftarkes Deutfchthum in der Baukunft erhalten. Schüchtern erfcheint es nun wieder, fchüchtern entfaltete es fich auch in katholifchen Landen zu eigenem Schaffen, neben die Bauten der Jefuiten und Italiener feine befcheidenen Verfuche ftellend, um dann plötzlich zur Anerkennung zu gelangen, als die Politik Oefterreichs eine große nationale Wendung nahm und Ruhm wie Macht dem Kaiferftaate fich zuneigten.

Einem neuburgifchen alfo, unter dem Einfluffe des Rubensfchülers *Deodat del Monte* ftehenden Maurermeifter *Johann Serro*, wird der kunftgefchichtlich überaus werthvolle Dom zu Kempten zugefchrieben (1652 begonnen) (Fig. 54 und 55). Das Eigenartige diefes wohl großartigften

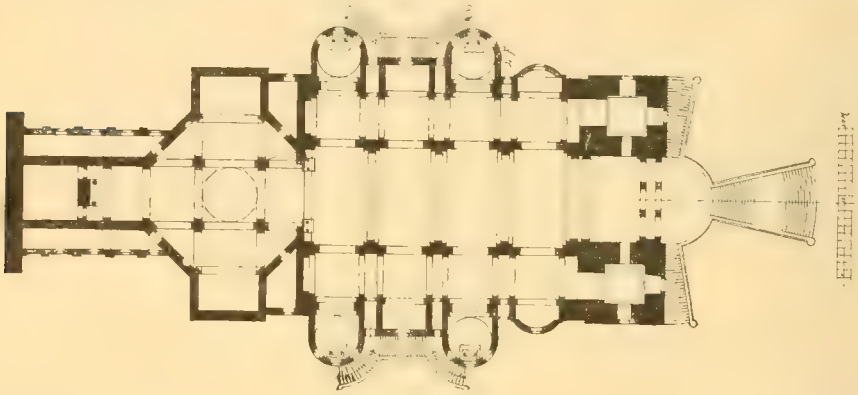


Fig. 54. Dom zu Kempten. Grundriss.

Bauwerkes feiner Zeit in Deutfchland liegt darin, daß in demfelben ein, auch die belgifchen Architekten befchäftigendes Motiv mit bemerkenswerther Willenskraft durchgebildet wurde, nemlich die Verbindung von Langhaus und Centralkuppel, wie fie Faid'herbe an der Nôtre Dame d'Hanswyck und namentlich an der Abteikirche zu Averbode anwendete. Die Kuppelanlage des Domes zu Kempten ift eine ganz in fich abgefchloffene. Die quadratifche Vierung umgeben über einfach rechtwinkligen Pfeilern fich in zwei Gefchoffen erhebende Arkaden, über diefen geht der Aufbau in das Achteck über. Der untere Stock der Laterne verbirgt fich nach außen in der nach Form einer flachen Glocke geftalteten Kuppel, der obere erfcheint als Tambour der den Mittelbau bekrönenden breiten Haube. In die beiden Achfen legen fich Flügel an, welche nach Art des früh romanifchen Centralbaues zweigefchoffig und durch die zwifchen fie geftellten dreieckigen Keile zu doppelten Umgängen um die Vierung ausgebildet find. So entfteht ein malerifches, mit dem italienifchen Kuppelbau nur entfernt verwand-

tes Bauwerk, welches auch in ſeiner Dekoration von den Jeſuitenbauten ſich unterſcheidet. Denn nur an den Laibungen der Wölbung und als Fries unter dem Gurtgeſims iſt reicheres Stukkornament angebracht. Doch auch dieſes iſt einfacher, als es die Italiener jener Zeit zu bilden liebten. An dieſen Kuppelbau lehnt ſich nun eine die Vierung an Breite in ihrem Hauptſchiff weit übertreffende Halle, deren Pfeiler korinthiſche Pilaſter gliedern. Unter dem Gewölbe tritt die Balluſtrade des Umganges der Centralkirche unbeſorgt an der Schildwand der Halle zum Vorſchein. Die Seitenſchiffe ſind ſchmal und von vier, meiſt ſpäter ausgebauten Kapellen begleitet, davon je zwei ſich als Kuppelrundbauten an den Seitenfronten auszeichnen. Die Façaden ſind jeſuitiſch trocken und nur durch Eckpilaſter gegliedert. Namentlich äuſsert ſich dieſe Eigenſchaft an der Vorderanſicht, die einem Wohnhauſe nicht unähnlich ſähe, wären die Verhältniſſe nicht ſo bedeutend und überragten ſie nicht zwei nach Maderna's Peterskirchen-Façade gebildete Thürme. Die Arkaden vor den drei Eingangsthoren ſind neueſten Urſprungs (1874).

Den ſo anhaltend wirkenden künſtleriſchen Zuſammenhang der ſchwäbiſch-bayriſchen Lande mit Belgien vermittelt zu haben, iſt wohl das Verdienſt des Theoretikers der Bauperiode, des pfalzneuburgiſchen Rathes und bei Ingolſtadt begüterten *Joachim von Sandrart* (geb. zu Frankfurt a. M. 1606, † zu Nürnberg 1688). Dieſer Meiſter, der in Antwerpen und Rom Anerkennung, ja Ruhm geerntet hatte, den dann ſein deutſches Herz zurückführte in die Heimath, nahm hier eine Stellung ein, die jener Rubens nicht ganz unähnlich iſt. Aus edlem Geſchlecht geboren, hinreichend begütert, um ſeinen künſtleriſchen Neigungen leben zu können, im Hauſe der Fürſten gerne geſehen, wie auch durch Beſuche derſelben geehrt, erfüllte er mit männlichem Muth die ſelbſtgeſtellte Aufgabe, der deutſchen Nation eine Kunſt wiederzugeben. Er widmet ſein berühmtes Werk, die „deutſche Akademie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künſte“ [1]), den „Kunſthelden und Kunſtliebenden“ ſeines Volkes; er iſt ſich dabei bewuſst, daſs er ein ſchweres Amt übernimmt, die Achtſamkeit der Nation auf die „hochgeſtiegenen Kunſtmehrer und -nährer“ zu lenken, deren Geſchichte er wieder „aus dem Staube hervorſuchen“ muſs, auf die hochdeutſchen, gänzlich vergeſſenen Meiſter. Während er klagte, „daſs Marius, Sylla, Catilina und dergleichen rachgierige, nach Menſchenblut durſtig geweſene Kriegsgurgeln“ im Gedächtniſs der Welt geblieben ſeien, muſste er mit anſehen, wie „die Königin Germania ihre mit herrlichen Gemälden gezierten Paläſte und Kirchen hin und wieder in Lohe auffliegen ſah und ihre Augen von Rauch und Weinen

[1]) Frankfurt a. M., 1675.

dermaßen verdunkelt wurden, daß ihr keine Kraft und Begierde übrig bleiben konnte, nach der Kunſt zu ſehen: von welcher nun ſchiene, daß ſie in eine lange und ewige Nacht wollte ſchlafen gehen.“ Denn „der ſcharfe Zahn der Zeiten hat die glorreichen Denkmale und aufgeführten Ehrengerüſte untergraben und zur Erde geſtürzet!“

In dieſem allgemeinen Elend ſetzt Sandrart die Feder an, um ſeinem Volk die Kunſt zu lehren und an ſeiner Kunſtgeſchichte zu beweiſen, daß es einſt zu Großem berufen ſchien. Er wendet ſich ausdrücklich gegen die von weither bezogenen fremden Architekten, alſo gegen die in Norddeutſchland vorwaltenden Niederländer und die Süddeutſchland überfluthenden Italiener, welche, wie er ſagt, durch Unkenntniss der Materialien leicht die ärgſten techniſchen Fehler machen und richtet in ſeiner Baukunſt ein Lehrbuch auf, welches lange Zeit ſeine tiefe Bedeutung behielt.

Während an der formalen Darſtellung der Ordnungen, Fenſter, Thüren etc. in Sandrart's Lehre der Baukunſt wenig Neues, nur überall die überquellende Fülle vlämiſcher Kunſt zu finden iſt, ſo ſind ſeine Erklärungen der Ordnungen um ſo bemerkenswerther. Auch er ſieht in den architektoniſchen Gliedern vorzugsweiſe das Bedeutungsreiche. Was bei andern angedeutet iſt, wird ihm zum Weſen. Kein Theoretiker beſchäftigt ſich ſo vorwiegend mit dem allegoriſchen Werth der klaſſiſchen Bauformen. Von den ſechs Ordnungen iſt ihm die Ruſtika die bäueriſche, ländliche, die toskaniſche die Heldenhafte, welche man daher an Kirchen zu verwenden habe, die Chriſtus und männlichen Heiligen geweiht ſind. Die joniſche ſei „auf den Körper einer tapferen Frau gebe zogen“ und diene für Heilige, „deren Leben zwiſchen Stärke und Zärte ſich befunden“. Die korinthiſche ſei die anſehnlichſte, daher für die Madonna und für in Keuſchheit und Demuth Lebende, alſo für Klöſter geeignet. Die Kompoſita habe Vitruv nicht beſchrieben, weil er ſie für „etwas zu frech und leicht gehalten“, ſie ſei für Triumphbogen und fürſtliche Paläſte geeignet. Die Gothika endlich ſei entſtanden, als man „von Geſchicklichkeit und Verſtand ſehr weit abgewichen“. „In dieſem Irrgarten“, ſagt Sandrart, „haben unſere alten Teutſchen lang und viel gewallet und ſolches für eine Zier gehalten: wie denn faſt alle alten Gebäude, auch die führnehmſten, mit dergleichen Unordnung erfüllet ſind.“

Sandrart's Einfluß mag auf die Geſtaltung des Domes von Kempten mitgewirkt haben. Der Umſtand, daß im Süden auf ſelbſtändige Weiſe die Frage des Centralbaues zu löſen verſucht wurde, iſt auf dieſes Werk zurückzuführen. Wir werden ſehen, daß er nicht ein vereinzeltes Vorkommniß war, ſondern daß eine folgerichtig ſich entwickelnde künſt-

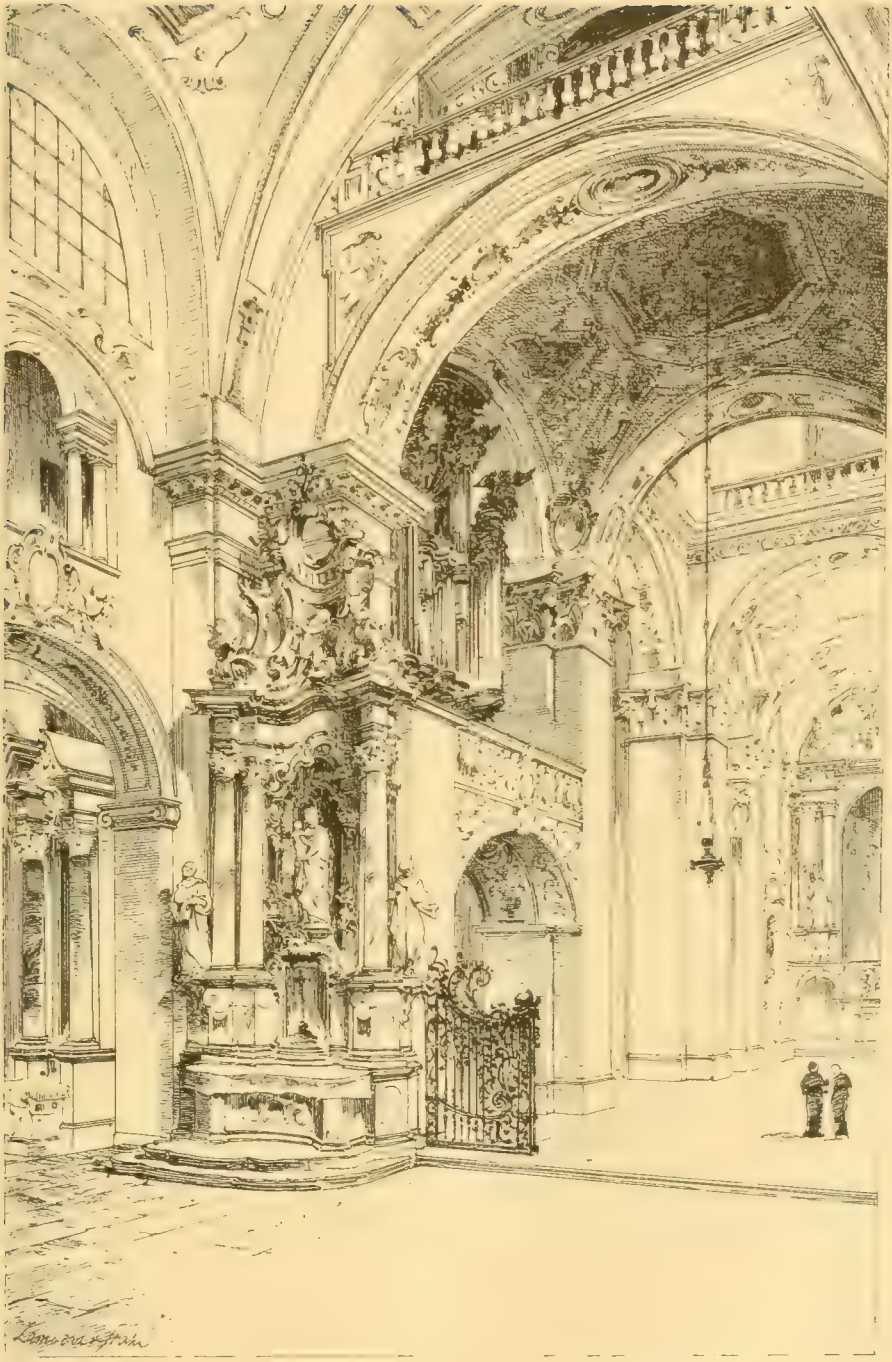


Fig. [illegible] Dom zu Kempten. Blick in den Kuppelraum.

leriſche Abſicht ſich in demſelben ausſpricht, welche mit der alsbald zu beſprechenden „Kappel“ *Dientzenhofer's* und der Kirche zu Volders aus gleichem Boden entſprang. Aber obgleich die Bauthätigkeit des endenden 17. Jahrhunderts im Süden eine ungleich vielſeitigere war als im Norden, fand ſich doch zunächſt faſt nirgends Raum für deutſche Meiſter. Nur ganz vereinzelt erſchienen dieſelben. Wo ſie aber auftreten, werden ſie für uns zu um ſo wichtigeren Vertretern unſeres Volkes.

Der Vorrang unter den katholiſchen Staaten Deutſchlands für die Barockentfaltung den entſcheidenden Anſtoß gegeben zu haben, gebührt Oeſterreich.

Im Verlauf des 17. Jahrhunderts hatte ſich Oeſterreichs politiſche Lage weſentlich verändert. Zwei große nationale Aufgaben lagen ihm neben der Vertheidigung des Katholicismus ob. Die Beſchützung der Chriſtenheit gegen die Türken und die Erhaltung eines Gegengewichts gegen die Uebermacht Frankreichs. Es hatte einerſeits für den Glauben aller Chriſten, anderſeits für alle Deutſche gegen die Vormacht eines glücklicheren Mitbewerbers innerhalb des Katholicismus, und durch dieſen in der Führung Europas zu kämpfen. Faſt gleichzeitig waren Wien und Straßburg in Gefahr. Das deutſche Volk erhoffte von Oeſterreich die Rettung aus der doppelten Noth. Leibnitz meinte, daß, wenn einſt deutſche Kraft den Feind niedergelegt habe, ein Nationalepos das Haus Oeſterreich feiern werde. Von dieſem erwartete man jenen Kaiſer, der ſeiner Würde Ehre machen, Recht und Gerechtigkeit mit Nachdruck üben und das Reich gegen Auswärtige ſchützen werde. Und wirklich ſchien eine beſſere Zeit aufzudämmern. Oeſterreich war eigentlich der einzige Staat, der kräftig nach beiden Seiten den Feinden entgegen trat. Es bildete die ſtärkſte geſchloſſene Macht innerhalb des Reiches, ſeine ſtaatliche Selbſtändigkeit war feſt begründet. Das Reich ſchien völlig am Rande des Abgrundes, ſo daß es den einzelnen Staaten nicht zu verargen war, wenn ſie für alle Fährlichkeiten die Stärkung in ſich ſuchten und ihre Sondermacht in erſter Linie im Auge behielten. Danken wir dieſer durch den ſpäteren Erfolg gebilligten Selbſtſucht doch das Auferſtehen Preußens. Aber das deutſche Volk lebte noch in dem Gedanken der Reichsgemeinſchaft. Namentlich in den an ſich hilfloſen Kleinſtaaten war er mächtig. Wenn ſchon die Fürſten nicht zu Opfern zu beſtimmen waren, ſo wirkte doch im deutſchen Bürger der Gedanke an die Einheit trotz des großen Krieges und des Religionszwiſtes fort. In dieſer Zeit des Verfalles der Centralmacht vollbrachte Oeſterreich mit Hilfe einiger Reichsfürſten und namentlich Polens die große That, das Heer des Kara Muſtafa vor Wien zu vernichten und endlich nach dieſer Seite hin dem Reiche freiere Bewegung

zu schaffen. Das war ein Sieg von außerordentlicher Wirkung auf die Geister. Die Schlacht bei Fehrbellin und die Vertreibung der Schweden durch den großen Kurfürsten, hatten den Deutschen schon neuen Muth gegeben, er wuchs und befestigte sich, als nun in kühnen Feldthaten Prinz Eugen auch den dritten Bedränger des Reiches, das mordbrennerische Frankreich Ludwig's XIV. in glorreichen Siegen überwand, als auf dem Kaiserthrone in Leopold I. eine zwar nicht glänzende Persönlichkeit, aber ein geachteter, gerechter und den Verlockungen der Macht und Willkür gegenüber fester und seinen Pflichten treuer Mann saß. Zwar war dieser wegen seines pedantischen Anhängens an den Formen des Hoflebens, seines starren Festhaltens an der Ueberzeugung der Alleingültigkeit der katholischen Kirche nie bei der Menge beliebt gewesen, aber er bewies doch in allen die Zukunft seines Hauses betreffenden Fragen — und bei der Selbstsucht der gleichzeitigen Politik galt die Zukunft des Kaiserhauses auch für die des Kaiserthums — feste Thatkraft und männlichen Entschluß. Das Gefühl der Majestät durchdrang ihn mächtig und hütete ihn, den an Körper schwächlichen, vor Zuständen, wie sie drüben in Frankreich das Königthum vor dem Volk herabwürdigten.

Der Eindruck der in den fruchtbaren österreichischen Stammlanden wiedererlangten Sicherheit auf die Gestaltung des Lebens war außerordentlich. Das kaum vom beklemmenden Andrang des Feindes befreite Wien erblühte zu der ganzen Frische und Heiterkeit, die in der alten Kaiserstadt seither heimisch ist. Wie eine nach schwerem Ringen erworbene Braut, wurde Wien gefeiert. Ein irdisches Paradies, nennt es ein gleichzeitiger Schriftsteller. Und obwohl die Mahometischen Schweine die Schönheit desselben ziemlich zerwühlet und verwüstet, so habe es sich doch wieder herrlich aufgerichtet. Wie bei Sandrart zeigte sich hier zunächst und bald durch den ganzen katholischen Süden eine entschieden deutsche Strömung. Kaiserlich sein, hieß deutsch sein. Eines der schönsten Denkmale dieser Stimmung ist das Werk des Wiener Hanns Jacob Wagner von Wagenfels, Ehrenruff Teutschlands, der Teutschen und ihres Reichs [1], ein Buch, in dem hinsichtlich der Kunst, der Sprache, der Politik die Verdienste unseres Volkes in herzerquickender Wärme, nationaler Begeisterung geschildert und jenen der Franzosen preisend gegenüber gestellt werden. Und der Verfasser dieses Buches, der zugleich die Thaten Kaiser Leopold's I. vom Standpunkt des Deutschthums feierte und beschrieb, war der Erzieher Kaiser Josef's I. Er gab also nicht eine persönliche Stimmung wieder, son-

[1] Wien, 1682. Herr Dr. Ilg machte mich auf dasselbe aufmerksam.

dern war der Träger des bei Hof geltenden Gedankens, er vertritt Anſchauungen, die der Kaiſer ſeinem Sohne eingeimpft zu ſehen wünſchte. Als dann dieſer an's Ruder kam, ein friſcher, ritterlicher Herr, von lebhafter Gemüthsart, der auch für die religiöſen Dinge einen freieren Blick beſaß, der die Rechte der ſchleſiſchen Proteſtanten anzuerkennen und dem Uebergewicht der Jeſuiten entgegen zu treten wagte, der inmitten ſeiner Zeit lebte, deren Gedanken auf ſich und auf ſein Volk einwirken zu ſehen wünſchte und einem Streite ſelbſt mit dem Papſt nicht aus dem Wege ging – da entfaltete ſich das Deutſchthum zu hoffnungsvoller Blüthe.

Die kurze Zeit der Regierungsthätigkeit Kaiſer Joſef's I. (1705–1711) genügte, um überall der deutſchen Baukunſt zum Siege zu verhelfen. Als dann in Karl VI. wieder ein ſpaniſch erzogener, dem deutſchen Weſen fernſtehender Fürſt auf den Kaiſerthron kam, als die Galli Bibiena die bevorzugten Baukünſtler und mit ihnen die italieniſche Weiſe am Hof wieder beliebt wurde, war das deutſche Weſen ſchon zu kräftig geworden, um ſich leichtweg verdrängen zu laſſen.

Die nationale Bewegung war aber nicht wie im Norden eine philoſophiſch-literariſche. Nach dieſer Richtung behielten die proteſtantiſchen Lande unbedingt die Führung. Es waren, dem Weſen des Volksſtammes und des ihn leitenden Katholicismus entſprechend, vorzugsweiſe ſinnliche Empfindungen, nicht aufklärende Erwägungen, welche das ſchaffende Volk des Südens leiteten. Darum ſchaute der Norden damals und ſchaut er noch heute, und mit ihm die moderne, vorzugsweiſe wiſſenſchaftlich gebildete Welt auf die Vorgänge im »ſchwarzen« Süddeutſchland mit einer gewiſſen vornehmen Ablehnung nieder. Das iſt zu unbefangen, um durchbildet zu erſcheinen, zu einfach künſtleriſch empfunden, um als geiſtreich gelten zu können, zu ſehr mit dem Herzen geſchaffen, um den Erwägungen des Kopfes zu entſprechen. Da finden ſich keine Theoretiker, die den Kirchenplan erſt aus den Bedürfniſſen des Ritus im Gedanken feſtſtellen, um ihm dann auf dem Reißbrette die geeignete Form zu ſuchen, keine Pedanten der Regel, keine kunſtwiſſenſchaftlichen und kunſtäſthetiſchen Tüfteleien, kein Geſetz der Schönheit als das ſinnliche Empfinden! Die große Malerſchule des Südens, die tyroler, bayriſchen, rheiniſchen und öſterreichiſchen Meiſter der Zeit etwa von 1680–1750, beſteht wahrlich aus Männern, denen eine geachtetere Stellung in unſerer Kunſtgeſchichte zukommt, als ſie bisher beſitzen. Die denſelben zur Seite ſtehenden, ihnen nicht ganz gewachſenen, aber an Formenſinn und Handfertigkeit außerordentlich hoch entwickelten Bildhauer, die Muſiker endlich, welche in tauſend katholiſchen Kirchen Anregung und treffliche Lehrer fanden, die Meiſter,

welche einem Gluck, Haydn und Mozart den Sinn für die Töne im Busen erweckten — sie sind alle Zeugnis für eine tiefgehende Erregung des Volksgemüthes, für eine viel zu wenig beachtete Entwicklungsstufe der deutschen Kultur. Denn dass die deutsche Kunst gegen Ende des 18. Jahrhunderts zu der völligen Nüchternheit gelangen konnte, daran ist vielleicht nicht zum kleinen Theil der Umstand schuld, dass die Mischung der beiden Volksweisen, die erwägende Art des Nordens und die sinnige des Südens durch die Absperrungsmassregeln der regierenden katholischen Kreise und durch den Religionshass beider Parteien nicht zu der unserem Volke so nöthigen Wechselwirkung gelangte. Während im Süden durch den dort doppelt erkältend wirkenden Rationalismus der Josefinischen Zeit die bildende Kunst fast völlig erstickt wurde, verfiel sie im Norden in Fremdländerei und Verstandeskühlheit.

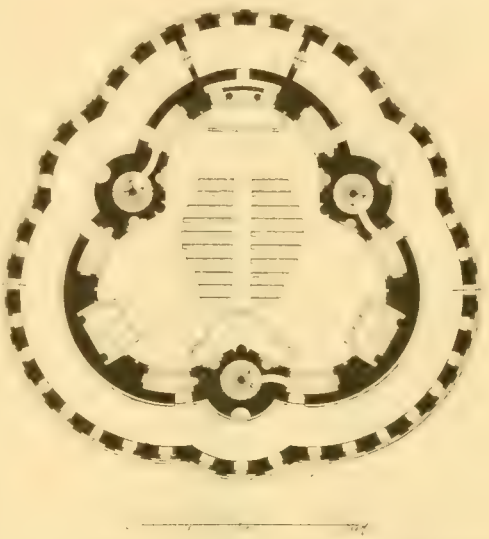


Fig. [illegible] Dreifaltigkeitskapelle bei Waldsassen. Grundriss.

Um so wichtiger ist es daher, daß das deutsche Volk sich endlich der Vorgänge in seinem Süden bewußt werde. Die Süddeutschen haben sich selbst schwer an ihrer Geschichte versündigt, indem sie nicht schon längst die Größe ihrer Barockzeit den Volksgenossen auch im Norden, wissenschaftlich erschlossen. Auf diese den Blick zunächst wenigstens für eine Kunst zu lenken, ist der Zweck der nachfolgenden Zeilen. Sie geben nur Bruchstücke, da es mir an Zeit und Mitteln zu einer völligen Erforschung des ganzen Kunstgebietes gebrach. Aber schon das Wenige, was ich zu geben vermag, soll ein Bild der blendenden Schönheit und des warmherzigen Schaffenseifers süddeutsch-katholischer Architekten vorführen, welches hoffentlich Andere anzutreiben geeignet ist, eine vollkommene Schilderung der Kunstperiode in ihrer Gesammtheit zu geben.

Das Kloster Waldsassen[1]) im Fichtelgebirge gehört zu den baugeschichtlich merkwürdigsten in deutsch-katholischen Landen. Denn es ist der Ausgangspunkt einer von dem Nordabhange der Alpen stam-

[1]) J. C. Brenner, Gesch. des Klosters und Stiftes Waldsassen Nürnbg. 1837.

menden Künftlerfamilie, welche bald einen großartigen Einfluß auf die Geftaltung der deutfchen Architektur erlangen follte. Seit 1655, feit dem Bau der zum Kloíter gehörigen Dreifaltigkeitskapelle (Fig. 56), meift »Kappel« genannt, ift *Georg Dientzenhofer* (aus Aibling, † zu Waldfaffen 1689) in dem weltabgelegenen Städtchen als anfäffig nachweisbar. Diefe Kappel ift ein überaus eigenartiger Bau: ein gleichfeitiges Dreieck bildet den Kern, an den fich drei überhöhte Halbbogen anlegen. Um den fo entftehenden Dreipaß fchmiegt fich ein niederer Umgang. In den drei einfpringenden Winkeln find minaretartige Rundthürme aufgerichtet. Die Architektur ift fehr kunftarm, unbeholfen im Detail, der ganze Bau in maffiger Wirkung den Mofcheen des Orients verwandt. Gewiß ift der Gedanke, die Dreifaltigkeit durch eine Dreiheit von Grundrißformen darzuftellen, kein eigentlich künftlerifcher. Es ift aber im hohen Grade bezeichnend, daß während die Jefuiten ihren Stolz darin fuchen, fich den Vorbildern Roms möglichft in ihren Werken zu nähern, während bei ihnen alfo eine eigene künftlerifche Abficht nicht befteht, der deutfche Meifter im weltfernen Waldftädtchen alsbald verfucht, eine individuelle Geftaltung zu fchaffen, aus fich felbft heraus Formen zu bilden, die der Zeit und der befonderen Aufgabe angemeffen find. Der unerfchöpfliche Vollklang des Volksthums macht fich hier an einem wenig gebildeten Manne laut und erfreulich geltend, eine Schaffenskraft tritt in zunächft unbeholfenen Aeußerungen hervor, welche den gelehrten Ordensbrüdern verfagt war.

Fig. 57. St. Margareth in Brevnov. Grundriss.

Aber Dientzenhofer waren auch noch größere Aufgaben vorbehalten. Seit 1685 begann der Umbau des Kloíters durch die Prager Architekten *Abraham Leutner* († 1690), welchem *Leonhard Schiesser* (1691 bis 1704) als Baumeifter folgte. In der ganzen Zeit bleiben Georg Dientzenhofer und fpäter fein Bruder *Bernhard Chriftof Dientzenhofer* als Polier am Bau thätig. Die Stukkierung des Konventes beforgte *Bernhard Gonter* aus Bayreuth (1688), diejenige der Kirche, nachdem (1694) *Bohuslav Decla (Cäsar Busdecla)* aus Prag (1692) und *Johann Lucchese* (1694), als untüchtig entlaffen worden waren, *Giovanni Baptista Carlone* aus Mailand (1695—1698) mit mehreren italienifchen Gehülfen.

Es iſt nothwendig, die Arbeit der einzelnen Künſtler ſtreng zu ſondern. Der Grundriß der Kirche iſt Lentner's Werk. Er unterſcheidet ſich wenig von den Jeſuitenbauten. Nur der weſentlich verlängerte, geradlinig abgeſchloſſene Chor, der durch die urſprünglich gothiſche Anlage bedingt war, zeichnet ihn vor dieſen aus. In den Seitenfaçaden zeigt ſich die nüchterne Architektur-Auffaſſung der älteren Prager Schule. Die zweigeſchoſſige zwiſchen zwei Thürmen mit flachem Giebel abgedeckte Façade der Kirche iſt von Schießer, ein durchaus nüchternes und trockenes Werk, mit ungewöhnlich rohem Detail. Aecht Prageriſch ſind die aus jener Zeit ſtammenden Theile der Kloſterfaçaden, drei übereinander aufgebaute Geſchoſſe von Fenſtern zwiſchen einer großen toskaniſchen Ruſtikaordnung. Die Stukkierung der Kirche weicht von derjenigen der Bauten des *Carlo Antonio Carlone* wenig ab, außer daß dem naturaliſtiſchen Blumenwerk der Vorzug vor figürlichem Schmuck gegeben wurde und daß die Ornamente eine röthliche, der Terrakotta verwandte Färbung erhielten. Die Abtheilung der Felder an den Tonnengewölben des Chores, die Ausbildung der mit großen Bildern geſchmückten Flachkuppel über dem Langhaus und der Vierung, der doppelten über breiten Korbbogen angelegten Emporen an der Weſtwand, wie die durch Kränze unter dem Gurtgeſims verſtärkten Geſimsprofile zeigen die ſelbſtändige Thätigkeit des Stukkators, welche in formaler Beziehung unendlich höher ſteht als die der deutſchen Architekten.

Fig. 58. Kl[illegible]terkirche zu Batz. Grundriss.

Was dieſe im Schmuck von Innenräumen vermochten, haben ſie außer am reichen Chorgeſtühl an der überaus ſonderartigen Bibliothek bewieſen, einem rechteckigen, in Stichbogendach mit tiefen, einſchneidenden Kappen überwölbten Raum, deſſen Hauptzierde ein maleriſch phantaſtiſcher Umgang bildet. Dieſer erhebt ſich oberhalb der reich geſchnitzten Bücherſchränke, wird getragen von in Holz geformten, fratzenhaft heiteren Hermen und beſitzt eine mehrfach balkonartig ausladende, mit durchbrochenen Platten und kräftigen Docken reich ausgeſtattete Brüſtung. Bis an das Gewölbe reichen wieder geſchnitzte Schränke. Dieſes aber iſt mit die Deckenfresken umrahmenden Stukkornamenten verziert, welche ſich ganz weſentlich von den-

jenigen der Carlone unterſcheiden, jener Bedeutſamkeit derſelben entbehren und ſich aus einem leichten Spiel vielfach gewundener und gebrochener Bandlinien, einigen an dieſelben ſich anſetzenden Ranken und Blumengewinden, ſowie unſymmetriſch vertheilten Vögeln und dergleichen zuſammen ſetzen. Es ſind dies Motive, die eine Aehnlichkeit mit jenen Berain's haben, aber ſicherlich ohne jeden Zuſammenhang mit dieſem aus der Kunſtart Peter Flötners und der ſpäteren Renaiſſance ſich ſelbſtändig fortgebildet haben. Es mag der Bayreuther oder der Prager Meiſter dieſelben geſchaffen haben. Die Bibliothek unterſcheidet ſich in der ganzen Haltung ſehr weſentlich von den italieniſchen Bauten. Die bunte Färbung, der der Einzelheit ſich zuwendende Humor, die krauſe Urſprünglichkeit ſtehen hier dem kunſtfertig kühlen Schaffen der ſüdlichen Virtuoſen gegenüber. Sei es nun die verwandte Ader des Deutſchen oder ein wirklich höheres geiſtiges Leben im Werke unſeres Landsmannes — mich beſchäftigte das unvollkommenere Werk des biederen Waldſaſſner Meiſters ungleich mehr als die fingerfertige Meiſterſchaft der Italiener.

Die deutſchen Künſtler hatten freilich einen ſchweren Stand gegen die lombardiſchen Mitbewerber. Wie tief das Können, der Sinn für Formen und Verhältniſſe, das eigentliche Verſtändniß der Gliederungen bei den deutſchen Architekten geſunken war, dafür giebt das benachbarte böhmiſche Kloſter Tepl geradezu erſchreckende Beiſpiele, deſſen Conventgebäude (1658–1682) eine unbedeutende Liſenenarchitektur aufweist, an der die Thore durch ungeheuerliche Bildung auffallen. So iſt jenes zur Apotheke von einer Fratzenhaftigkeit, die der Frühzeit des romaniſchen Stiles nichts nachgiebt, dabei von einer Unſicherheit in der Behandlung des Details, von einer Rohheit in der Ausbildung des Ornamentalen, welche furchtbare Kunde von der Verwilderung der deutſchen Kunſt giebt. Die Kapitäle erſcheinen jenen frühromaniſchen von Corvey ähnlich, würfelartig mit nur eingeritzter Zeichnung. Am Entwurf des erſt 1682 entſtandenen Thores vor der romaniſchen Kirchenfront, erſchreckt dazu noch die barock überſchwängliche Abſicht, welche im ſchlimmſten Verhältniß zum Können ſteht.

Dieſe Formloſigkeit iſt nicht vereinzelt. Die Dominikanerkirche in Eger iſt kaum beſſer. Ein Muſter künſtleriſcher Rohheit iſt das Thor der Pfarrkirche zu Deggendorf, bei dem wieder die barocke Abſicht im traurigſten Gegenſatz zu der Empfindungsloſigkeit für gute Verhältniſſe ſteht.

Wenn es auch nicht meine Abſicht ſein kann, alle Beiſpiele von Unvermögen aufzuzählen, welche die Zeit nach dem 30jährigen Krieg geſchaffen, ſo ſchien es doch nöthig, nachzuweiſen, wie tief der Stand

des mittleren Könnens herabgesunken war, um die Größe des erneuten Aufschwunges ermessen zu können.

Dieser nun vollzog sich durch die italienische Befruchtung an der Familie Dientzenhofer. Von den beiden der nächsten Generation angehörigen Architekten *Christof Dientzenhofer* (geb. 1655, † zu Prag 1722) und *Johann Leonhard Dientzenhofer* aus Waldsassen) steht leider nicht fest, wie sie mit den beiden älteren Meistern verwandt sind. Daß sie aber auf das engste zusammen gehören, beweisen zwei Bauwerke, welche, obgleich weit von einander entfernt aufgerichtet, doch in der Gestaltung sich völlig gleichen. Die Kirchen der Benediktinerstifte St. Margareth (1715–1719) in Brevnov bei Prag (Fig. 57) und Banz bei Koburg (seit 1677?) (Fig. 58). Es sind dies zwei höchst merkwürdige Anlagen, weil sie an das Barockette mir bekannte in Italien anknüpfen. Das Eigenthümliche liegt bei ihnen in der Gestaltung der Gewölbe. Beide haben in der Hauptsache die Grundgestalt der Jesuitenkirchen, obgleich, wie aus einem Bilde im Brunnenhaus des Klosters St. Margareth hervorgeht, auch dessen Kirche auf romanischem Grundriß sich aufbaut. Sie bestehen aus je einem breiteren, nur mit je zwei Seitenkapellen versehenem Langhaus, mit unmittelbar anstoßendem, schmälerem Chor und der Vorhalle mit der Orgelempore. Nun sind, wie an gleichzeitigen italienischen Bauten, auch an den beiden deutschen Kirchen die Pilaster an den Pfeilern durchweg übereck gestellt und die Gurte, der Lage derselben entsprechend, als Kurven gebildet. Sie legen sich nach Art der spätgothischen Rippen dem der Tonne sich nähernden Hauptgewölbe an, theilen dieses ohne die Einheit durch scharfe Gliederung zu zerstören und geben der Decke ein ungewöhnlich barocklebendiges Ansehen. Wenn schon in der Waldsassener „Kappel" sich bei dem deutschen Meister die Absicht zeigt, die Kirche von Grund aus neu zu schaffen, wenn ihn schon dort eine rücksichtslose, weil von einem wissenschaftlichen Lehrsystem unberührte Gestaltungslust zu kühnen Neubildungen führt, jene Freude am technisch Merkwürdigen, so zeigt sich hier ihr sprungweiser, die in Süddeutschland wirkenden italienischen Architekten überholender, direkt an einen der ersten des Südens anknüpfende und somit größerer Bausinn. Es sind die Formen *Guarini's*, denen sie sich anschließen. Hatte doch der Turiner Künstler für Prag eine Kirche entworfen, welche in ganz ähnlichen Formen gehalten war, die mithin unzweifelhaft den Dientzenhofer als Vorlage diente. So erstanden in Böhmen und Franken dem Barocketten aller italienischen Baukünstler die einzigen ächten Schüler, welche allein die ganze Grundstimmung weiter zu tragen vermochten, die den Theatinermönch beim Entwurf seiner merkwürdigen Kirchen

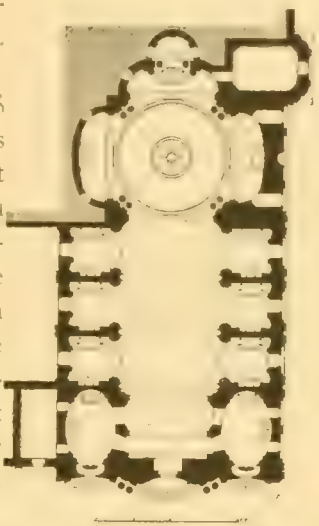
beherrſchte. Dies iſt gewiß ein Zeichen dafür, daß es in jenen Landen am rechten Boden für die barocke Kunſt nicht fehlte, daß ihren Bewohnern die flache Meiſterlichkeit des Stukkatoren nicht genügte, wenn die vaterländiſchen Künſtler auch im künſtleriſchen Ausdruck ſich an jene Fremden anlehnen mußten. Es iſt bei Beurtheilung dieſer Verhältniſſe von geringerer Bedeutung, daß der Aufbau der beiden Dientzenhofer'ſchen Bauten ſeine Geſtalt von den Werken des Carlone entlehnt habe, daß das deutſche Barock formal ſich nicht frei zu machen vermochte von dem Einfluß der in dieſer Beziehung ſo hoch ſtehenden, im Lande einflußreichen Künſtler.

Die Uebereinſtimmung der fränkiſchen mit den böhmiſchen Kirchen lehrt aber ferner, daß beide Dientzenhofer trotz ihrer oberitalieniſchen Schule zuſammen gehören, alſo deutſche Meiſter waren und daß der Verſuch, den Prager Architekten dem tſchechiſchen Volke einzuverleiben, ein unberechtigter iſt. Mit dem letzten Viertel des 17ten Jahrhunderts begann nun auch in Prag der deutſche Geiſt wieder mächtig zu werden. Er verdrängte die Italiener, welche für die Tſchechen gebaut hatten. Eine ſlaviſche Kunſt giebt es in Böhmen ſo wenig, wie in Polen.

Das große Hauptwerk des Chriſtof Dientzenhofer iſt die Jeſuitenkirche zu St. Nikolaus auf der Kleinſeite zu Prag (1673 begonnen, 1752 die Kuppel, 1760 die Ausmalung vollendet) (Fig. 59). Wir erfahren alſo hier zuerſt den Namen des Erbauers einer Jeſuitenkirche, und zwar iſt es ein bürgerlicher, ein deutſcher Meiſter. Sein Sohn führte den Bau weiter. Der erſten Bauzeit dürfte das Schiff und zum mindeſten auch die Grundrißgeſtaltung der Vierung angehören. Wieder ſind die Pilaſter an den je drei Seitenkapellen abſchließenden Pfeilern übereck geſtellt, ſo daß ſie ſich dem Eintretenden kouliſſenartig zu perſpektiviſcher Steigerung des Raumeindruckes darbieten; wieder ziehen ſich über den Arkaden Balkone in reich geſchwungenen Linien hin, wieder ſind auch die Rückwände der Kapellen in Kurven, hier in konvexen Linien abgeſchloſſen. Das Gewölbe bedeckt jetzt ein mächtiges Gemälde, kann aber gerade wegen dieſes Umſtandes als ſpäter entſtanden bezeichnet werden, denn die Stellung der Pfeiler läßt Kurvengurten nach den Vorbildern Guarini's erwarten. Der tiefen Vorhalle ſind zwei ovale Kapellen angelegt. Von gewaltiger Wirkung iſt der Kuppelraum, eine Vierung, vor deren Pfeilern übereck mächtige gekuppelte Säulen ſtehen. Dieſe tragen jedoch die Archivolten nicht, ſondern ſind frei vorgekröpft und nur zum Schmuck der breiten Flächen beſtimmt. An das Quadrat der Vierung legen ſich drei Flachniſchen, deren mittelſte abermals zu einer von Säulen eingefaßten Koncha ſich ausbaut. Vor dieſer erhebt ſich der Altar. Die Verhältniſſe ſind gewaltig, die

Formen überall ſaftig und groß, ein Zug männlicher Kraft geht durch den ganzen Bau, wohl einem der großartigſten des ganzen Stiles in Deutſchland.

Die Marien-Magdalenenkirche in der Karmelitergaſſe (Kleinſeite, 1650—1700) gilt weiter als Chriſtof Dientzenhofer's Werk, ferner die Kajetanerkirche in der Spornergaſſe (1691—1717), ein griechiſches Kreuz von mehr an *Zuccali* erinnernder Durchbildung der Façade. In den Jahren 1690—1721 ſchuf erſterer das Konventgebäude zu Tepl, welches *Wolfgang Braunböck* aus Misbach in der Oberpfalz ausführte, ein bedeutungsloſes Werk, dem ſich der verunglückte Ausbau der frühgothiſchen Kloſterkirche Tepl mit Altären, Stukkornamenten etc. anſchloß.



St. Nikolauskirche zu Prag. Kleinſeite. Grundriss.

Von älteren Profanbauten des Meiſters weiß ich wenig. Daß es ihm aber an Aufträgen ſeitens der Großen des Landes nicht gefehlt hat, iſt mit Sicherheit anzunehmen. Im Gegenſatz zu den geſchilderten Bauten Luragho's und Carnevale's macht ſich denn auch gegen das Ende des 17. Jahrhunderts im Palaſtbau Prags ein deutlich erkennbarer Umſchwung geltend. Die großen vorherrſchenden Pilaſterſtellungen verſchwinden, an ihre Stelle tritt eine zwar nicht minder ſchwere, doch im Grundgedanken ſehr verſchiedene Ausbildung der Architektur. Das prächtige Palais Kwaſegowicz, jetzt Lobkowitz (Kleinſeite, Wälſcher Spitalplatz), entſtand nach Schaller 1703, nach Schottky wurde 1690 bereits darin gemalt, der obere Stock wurde 1709 hinzugefügt. Die Façade gliedert ſich durch mächtige Gurtgeſimſe über dem niederen Erdgeſchoß und Zwiſchenſtock ſowohl, wie über den mit derben in geſchwungenen und gebrochenen Linien gehaltenen Verdachungen der Hauptgeſchoßfenſter. Selbſt die Brüſtungen ſind rings um den Bau herumgeführt und als Karnies profilirt. Ortſteinpilaſter faſſen die Ecken des Baues ein, doch ſind dieſe nicht rechtwinklig zugeſpitzt, ſondern durch einen verkröpften Rundſtab gemildert. Trotzdem wirken die mächtigen Gliederungen der Fenſter, die wuchtige horizontale Theilung überaus ſtattlich und ruhig vornehm. Mit entgegengeſetzten Mitteln iſt in ähnlicher Schärfe die ariſtokratiſche Abgeſchloſſenheit und Sonderſtellung eines der großen böhmiſchen Herrengeſchlechter zum Ausdruck gebracht, wie im Palais Czernin durch die rhythmiſche wag-

rechte Theilung der Façade. Seiner Vorliebe für reichere Geſtaltung wird der Meiſter aber bei der Gartenanſicht gerecht, deren Flügel ſich in einwärts geſchwungenen Kurven gegen den hinter dem mit Gitterwerk und Statuengruppen eingefaßten Hofe aufſteigenden Laurenzberg und den auf dieſem angeordneten Park öffnen, während ein kräftiger, das Dach überragender Vorbau im Halbkreis die Achſe betont. Die Raumvertheilung des Grundriſſes zeigt gegen die Bauten der Italiener entſchiedene Vorzüge, namentlich iſt jener Rundbau zur Anlage des Feſtſaales, wie eines prächtigen Vorhauſes im Erdgeſchoß nach Vorbildern Guarini's mit Geſchick benutzt.

Hierher gehört noch das kräftige 1670 erbaute, jedoch zu Anfang des 18. Jahrhunderts neu geſchmückte, namentlich mit einem von mächtigen Atlanten getragenen Balkon verzierte Palais Morzin (Spornergaſſe, Kleinſeite) und das wuchtige Palais Schönborn, zwei Bauwerke, die vielleicht mit mehr Recht dem jüngeren *Luraghi* zuzuweiſen ſind.

Auch in dieſen Bauten ſpricht ſich trotz ihrer monumentalen Wucht ein anderer Geiſt aus als in Palälten der älteren italieniſchen Schule. Dort ſchien die Einheit des Gedankens alle Einzelform erdrücken zu wollen: Kein Riſalit, kein Wechſel in den Fenſtermotiven, kein Nachgeben gegen die Forderungen des in eine Ordnung zuſammengefaßten Stockwerkbaues. Das Detail war dort ſtets im Verhältniß zum ganzen Bau, nicht zur Einzelheit desſelben voll und ſchwer gebildet. Der Eindruck fürſtlichen Willens, derber Rückſichtsloſigkeit lag über den eintönig großen Fronten. Jetzt beginnt ſich mehr und mehr ein Sonderleben der Glieder auszubilden. Die Einheit wird wieder nach deutſcher Art als der Zuſammenklang vieler Theile aufgefaßt, das Ganze als das Erzeugniß vieler Formen-Individualitäten. Und daß dieſes Auftreten deutſcher Art in dem wieder der Kultur erſchloſſenen Böhmen kein zufälliges war, daß man ſich gerade hier, wo die nationalen Fragen am lebhafteſten auf jeden Einzelnen wirkten, des Zuſammenhangs mit der älteren Zeit bewußt war, alſo mit einer Zeit, die im Gegenſatz zu der von tſchechiſcher Dumpfheit beherrſchten unmittelbar nach dem großen Kriege als eine deutſche betrachtet werden kann, dafür liefert die Architektur Böhmens die merkwürdigſten Beweiſe.

Außer in England, außer in den ſtarr konſervativen Kollegien von Oxford iſt meines Wiſſens nirgends in der Welt um das Jahr 1700 in bewußter Abſichtlichkeit gothiſch gebaut worden, außer in Böhmen. Ich habe zu ſchildern verſucht, mit welchem Eifer die Jeſuiten und die italieniſchen Meiſter gegen den verachteten Stil des Mittelalters zu Felde zogen, wie auch die Kunſtverſtändigſten zu jener Zeit aller Empfindung für die Schönheit der früheren Stilarten ermangelten, wie man

dagegen überall bestrebt war, unter dem allzeit willigen Stukk die alte Kunst zu verstecken oder ihr wenigstens ein neues Kleid umzuhängen.

Um so merkwürdiger ist, daß in zwei hervorragend für deutsche Bildung durch Errichtung deutscher Schulen sich bethätigenden Klöstern der Prager Baumeister *Bayer* Umbauten nach Bränden in gothischen Formen vornahm. Zunächst am Cisterzienserkloster Sedletz bei Kuttenberg (1660—1707), einem mächtigen lateinischen Kreuz mit Halbkreisumgang und Kapellenkranz am Chor und fünf Schiffen im Langhaus und dreien im Querschiff, mithin einer grossartig durchgebildeten Anlage hoch entwickelter Gothik. Im Innern ist fast nur das ganz willkürlich gebildete, wie man sieht verständnislos nach der Erinnerung gezeichnete Kurvengewölbe neu. In den Seitenschiffen wurde eine Ueberwölbung mit böhmischen Kappen angeordnet. Das Ganze ist weiss gefärbt, derbförmig und kahl. Eigenartig wurde, entschieden mit Benutzung alter Vorbilder, die Façade ausgestattet, deren Giebel ein mächtiger Vierpass mit einer Bildfläche in der Mitte und originellen Fialen und Strebebögen bildet, während vor das Hauptthor eine sechsseitige, in derb gothischen Formen ausgebildete Vorhalle sich legt, über der sich in drei tempelartigen Baldachinen Statuen erheben. Wenn man zwar billiger Weise an Streben, Knaggen und Fialen nicht ein völliges Verständniß gothischer Formen erwarten darf, muß man aber doch über die malerisch richtige Auffassung des damals ganz vernachlässigten Stiles erstaunen.

Noch mehr äußert sich das eigenartige Talent Bayer's am Umbau des Klosters Kladrau bei Mies (1720 vollendet). Wieder ist der gothische Grundriß völlig erhalten. Das dreischiffige Langhaus theilt etwa in der Mitte ein kurzes Querschiff, der Chor ist in Form des Dreipasses aus drei im Achteck geschlossenen Kapellen gebildet, eine höchst eigenartige und für die Geschichte der Gothik beachtenswerthe Lösung. An den Giebeln äußert sich zunächst die Kunst des neueren Architekten (nach Grueber nicht Bayer's, sondern des *Kilian Ignaz Dientzenhofer* und seines Beauftragten *Giovanni Santini*). Es bieten sich ihm bei seinen Lösungen besondere Schwierigkeiten durch die steilen, seinem Empfinden widerstreitenden Dachlinien, um welche er sich durch allerhand Kunstgriffe herumzudrücken suchte. Die bedeutendste Leistung schafft er aber in der mächtigen Kuppel über der Vierung, die von Fialen und Strebebogen begleitet, über der zierlichen Laterne in einer mächtigen Krone endet, und bei völliger Willkür der Detailformen, bei manchem geradezu komischen Mißverständnisse des geistigen Inhalts der gothischen Glieder, doch eine höchst würdige Wirkung erzielt. An

der Weſtfront erſcheint abermals die ſechsſeitige Vorhalle, über der ſich in großer Niſche eine Madonnenſtatue zeigt. Im Innern iſt wieder das Netzwerk der Gewölbe ſehr lehrreich, ebenſo das tolle Maaßwerk der Fenſter, in welchem derbe Kurvenlinien mit Sternbildungen wechſeln. Nicht minder ſonderbar ſind die in Holz hergeſtellten Altäre, bei welchen Knoſpen ſtatt der Knaggen, wild verſchlungenes Kurvenwerk ſtatt der Rippennetze angewendet ſind. Zwiſchen den derben Strebebögen vereinigen ſich bewegte Barockfiguren, ein höchſt ſonderbarer Wuſt von Formen in Marmor, Stukk und Holz zu einem Bild kecker Unbefangenheit, die ſelbſt in der Unform redliches Streben verkündet. Es iſt mir verſichert worden, daß dieſe beiden Bauten nicht vereinzelt in Böhmen ſind. Aehnliches ſah ich beiſpielsweiſe am Thurm der Stadtkirche zu Raudnitz, der wohl ſchon der Mitte des 18. Jahrhunderts angehört.

Es ſind dieſe gothiſchen Verſuche, wenn ihr künſtleriſcher Erfolg auch gering iſt, abermals ein Beweis dafür, daß wenigſtens die Abſicht, etwas der Nation und der Zeit Eigenartiges zu ſchaffen, in Böhmen verbreitet war. Dieſes giebt ſich auch noch an der eigenthümlichen Ausgeſtaltung nordböhmiſcher Klöſter kund. Als das Vorbild derſelben kann die Wallfahrtskirche Mariaſchein bei Teplitz gelten. Die ziemlich nüchterne Kirche folgt in der Form den Bauten der Jeſuiten, denen ſie angehört. An das breite Langhaus legen ſich je zwei Vorhallen zu den Seitenthoren. Eine zwiſchen den Thürmen der Weſtfront gelegene dritte in der Achſe dient als Vorhalle des Hauptthores. Dieſer Bautheil entſtand 1701—1706, als Baumeiſter wird *Brozzio* genannt. Um die Kirche und den ſie umgebenden Baumgarten legt ſich aber in höchſt maleriſcher Anordnung ein aus 58 Arkaden gebildeter ovaler Umgang. Dieſer führt an acht größeren und fünf kleineren Kapellen vorbei; ſtatt der letzteren treten an drei Stellen die Eingänge in den heiligen Bezirk. Derſelbe Umgang wiederholt ſich in minder großer Ausdehnung an dem Kloſter Politz bei Böhmiſch-Leipa, ſowie an der Wallfahrtskirche Maria-Kulm, während in dem ſpäter weiter ausgebauten Kloſter Haindorf bei Friedland derſelbe, von den übereck ſtehenden Thürmen der Weſtfront ausgehend, ſich in Hufeiſenform um Langhaus und Chor legt. Ich kenne auch dieſe Art der Darſtellung der Paſſionsſtraße aus ihren durch Kapellen angedeuteten Stationen nur in Böhmen als eine zwar nicht künſtleriſch bedeutende, doch beachtenswerthe Erfindung des kirchlich erregten Volksgemüthes.

In unmittelbarem Zuſammenhang mit der böhmiſchen Baukunſt ſteht auch jetzt noch Schleſien. Gehörte doch die Provinz noch zu

Oeſterreich, welches von Süden die Verfechter des Katholicismus nach dem Norden ſendete. Somit machte Breslau[1] ſcheinbar den gleichen Entwicklungsgang durch, welchen wir in den öſterreichiſchen Landen ſahen. Zuerſt bauten die Jeſuiten ſelbſt, und zwar wird ſogar der Name eines Bruders *Moret* genannt, der ein 1730 abgebranntes Thürmchen für die Marienkirche auf dem Sande (1660) entwarf. Darauf erſcheint ein italieniſcher Meiſter, *Anton Coldin*, als der Erbauer einer Kapelle an derſelben Kirche, dem ſpäter die nur zeitweilig in Breslau thätigen Erbauer der Elifabethkapelle am Dom, *Domenico Guidi* geb. zu Torano 1628, † zu Rom 1701 und *Ercole Floretti*, letzterer ein Schüler Bernini's, ſich anſchloſſen. Aber mit dem Ende des Jahrhunderts treten auch hier die deutſchen Meiſter in den Vordergrund. Meiſter *Hans Fröhlich* erbaute 1673—1697 das Kloſtergebäude an der Vincenzkirche, jetzt Oberlandesgericht, einen ſtattlichen, ganz im Sinne der Prager Architektur durchgebildeten Bau von guten Verhältniſſen und bei beſcheidenem Maaß an Eigenartigem ſtattlicher Wirkung. Aehnlich iſt das Kreuzherrenkloſter, jetzt katholiſches Gymnaſium (1695), bei welchem durch verſchiedene Stockwerkshöhen und durch ein über dem mittleren niederen Flügel ſich aufbauendes Thürmchen die Anſicht gegen die Oder zu einer gewiſſen maleriſchen Wirkung gebracht worden iſt. Der Hof zeigt eine ziemlich ſtrenge und nüchterne Architektur. Von dem, die beiden letztgenannten Baulichkeiten verbindenden Urſulinerinnenkloſter (1669—1701) bietet nur die Front gegen den Ritterplatz, und auch dieſe nur mäßigen architektoniſchen Aufwand durch eine Reihe joniſcher Pilaſter für beide Geſchoſſe und einen hohen Giebel über dem Thorflügel. An der im Schema der Jeſuitenkirchen errichteten Urſulinerinnenkirche iſt nur der dreigeſchoſſige und von hoher Doppelhaube beſetzte Thurm beachtenswerth. Genannt ſei noch wegen ſeiner derben Putzarchitektur und des barocken Thores das Chorherrenſtift, jetzt Univerſitätsbibliothek (1709—1715).

Ein weiterer Architektenname iſt jener des Jeſuitenpaters *Joſeph Friſch*, welcher jedoch in Rom lebte und von dort aus ſeine Pläne nach dem Norden ſandte. Als ſein Werk wird die Pfarrkirche in Brieg (1735) bezeichnet, ein den älteren Jeſuitenbauten ſich anreihendes, zweithürmiges Gotteshaus. Als wichtiger dürfte ſich der churtrieriſche Baumeiſter *Felix Anton Hammerſchmidt* erweiſen, der 1718—1719 am Schloſſe Fürſtenſtein arbeitete. Er oder *Chriſtof Hackner*, geb. 1663, † 1741) iſt wohl der Meiſter des Weißen Vorwerkes zu

[1] H. Lutsch, die Kunſtdenkmäler der Stadt Breslau, Bresl. 1886, A. Schultz, Schleſiens Kunſtleben im XV.—XVIII. Jahrhundert. Außerdem briefliche Mittheilungen von Prof. Dr. A. Schultz in Prag, dem ich die vielſeitigſte Förderung in meinen Arbeiten verdanke.

Breslau[1]) (1732—1748) eines ſehr reizvollen, in derbem Barock gebildeten Lufthauſes in den Formen öſterreichiſcher Baukunſt. Die Façaden desſelben, welche zwei Thürmchen überragen, ſind ungleich ſchlichter als das mit großer Pracht ausgeſtattete Innere. Biſchof von Breslau war damals der 1732 verſtorbene Pfalzgraf Franz Ludwig von Neuburg, welcher zugleich ſeit 1710 den erzbiſchöflichen Stuhl in Trier einnahm wie ſeit 1729 jenen von Mainz.

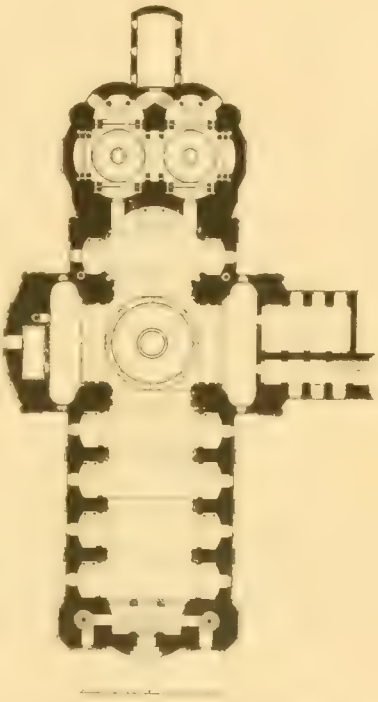
Ungleich bedeutender noch als die bisher genannten Bauten, zweifellos das Hauptſtück des Barockſtiles in Schleſien iſt die Kloſterkirche zu Grüſſau. Schon der Grundriß (Fig. 60) mit ſeinem gewaltigen Hauptſchiff, ſeiner großartigen Querſchiffanlage gehört zu den reifſten Entwürfen des katholiſchen Barock. Von merkwürdiger Kraft der Eigenartigkeit iſt dagegen die Behandlung der Aufrißarchitektur. Die Profilirung gehört zu den fortgeſchrittenſten Beiſpielen maleriſcher Willkür. Alle Glieder ſind in Bewegung, der Kampf zwiſchen den wagrechten und ſenkrechten Theilungen an der hoch aufragenden Hauptfaçade iſt nirgends ſtärker zum Ausdruck gebracht. Im Innern ſtreiten die mächtigen Ausladungen der Geſimſe mit dem lebendigen Reiz des Aufriſſes. Nach Art von St. Nikolaus auf der Kleinſeite in Prag ſind die Pilaſter der Pfeiler übereck geſtellt, die Verkröpfungen hierdurch noch vermehrt. An das Chor ſchließt ſich eine marmorreiche, zweitheilige Gruftkirche an, deren Formen einfacher, deren Wirkung aber kaum minder reizvoll iſt.

Bei meiner nur geringen Kenntniß Schleſiens muß ich auf eine Darſtellung weiterer Bauten verzichten. Im Vorbeigehen ſah ich in Glogau eine ſtattliche zweithürmige Kirche von großen Verhältniſſen und in Bunzlau eine ähnliche, an welcher zwei gewaltige Obeliske der Façade einen eigenartigen Schmuck geben. Ob dies Entwürfe jenes *Simonetti* ſind, welcher als Rathsherr in Bunzlau lebte, vermag ich nicht zu entſcheiden.

Die volksthümliche Kraft der böhmiſchen Architektur lag unverkennbar nur in der Hand deutſcher Meiſter. So lange die Tſchechen am Ruder waren, hatten ſie den Italienern freie Bahn gelaſſen. Aber im Ringen um die Oberhand hatte ſich das Deutſchthum geſtärkt und gebar nunmehr zwei der größten Vertreter des nationalen Barockſtiles Fiſcher von Erlach und den jüngeren Dientzenhofer.

[1]) Lutzow'ſche Zeitſchr. für bild. Kunſt 1881: Eug. Kalette, Ein Gartenhaus der Biſchöfe von Breslau im XVIII. Jahrh.

Johann Bernhard Fischer von Erlach (geb. zu Prag 1650, † zu Wien 1723) theilt mit Schlüter den Ruhm, der größte deutsche Architekt seiner Zeit gewesen zu sein. Man wird gut thun, durch diese laute Anpreisung seines Namens das Urtheil nicht alsbald bestimmen zu lassen. Auch er war, wie Pozzo, literarisch thätig und verdankt die Erhaltung seines Andenkens sicher mehr seinen Veröffentlichungen, als seinen Bauten. Denn weniger aus lebendiger Anschauung seiner Werke, als weil er einmal in die Reihe der Berühmtheiten eingefügt war, feierte ihn der Troß der Kunstschriftsteller des vorigen und auch unseres Jahrhunderts. Es ist daher nicht unbillig, daß auch wir zunächst ihn als Schriftsteller einer Betrachtung unterziehen. Früh bereiste Fischer Italien. Er erlangte eine bedeutende Stelle am Wiener Hof, er wurde geadelt, Oberlandbaumeister, später sogar Lehrer des Kaisers Josef I., des Trägers des deutschen Gedankens jener Zeit. Sein Werk „Entwurf einer historischen Architektur", erschien 1725, nachdem schon 1721 für dasselbe das kaiserliche Privileg ausgestellt war und 1705 schon die Vorbereitungen begonnen hatten.



Grundriss.

Dasselbe ist, wie die Vorrede sagt, während kriegerischer Zeiten, da die Baukunst ruhte, als ein „unschuldiger Zeitvertreib" geschaffen worden, nicht für die Gelehrten, sondern „um durch einige Proben von allerhand Bauarten das Auge der Liebhaber zu ergötzen und denen Künstlern zu Erfindungen Anlaß zu geben." Aber das Werk soll „nicht nur zur Lust dienen", sondern „den Geschmack der Landesarten, welcher, wie in den Speisen also auch so zu reden in Trachten und im Bauen ungleich ist, gegen einander halten", wobei „zu erkennen, daß im Bau zwar etwas auf eine regellose Gewohnheit ankomme, als etwa in dem gothischen kleinen Schnitzwerk und in den oben zugespitzten Bogen, in den Thürmen etc. oder in den indianischen Drachenzügen und krummen Drachen, wo man einem jeden Volke sein Gutdünken so wenig abstreiten kann, als den Geschmack; daß aber dennoch in der Baukunst gewisse allgemeine Grundsätze sind, welche ohne offenbaren Uebelstand

nicht können vergeſſen werden. Dergleichen ſind die Symmetrie, oder daß das Schwächere muß vom Stärkeren getragen ſein etc.; daß auch gewiſſe Umſtände ſind, welche in allerhand Bauarten gefallen: als die Größe des Umfanges, die Nettigkeit und Gleichheit in Hauung und Zuſammenfügung der Steine.“ Das iſt allerdings ein von der gleichzeitigen franzöſiſchen Regel ganz abweichendes Glaubensbekenntniß. Fiſcher ſucht nicht die Regeln der Antike als einzigen Maaßſtab der Schönheit, ſondern in allen Stilen das Eigenartige. Er verſteht nach Bayer's Vorgang die Schönheit der Gothik zu würdigen und verſucht es, in das Weſen des Aegyptiſchen und Perſiſchen, des Griechiſchen und Römiſchen einzudringen. Seine Wiederherſtellungen alter „Wunderwerke“ ſind durchaus nicht über einen Leiſten geſchlagen. Er weiß ſehr genau, daß die Verſchnörkelungen des von ihm gepflegten Barockſtiles nicht klaſſiſch ſind, denn er vermeidet ſie ängſtlich in ſeinen Darſtellungen des Dianatempels zu Epheſus oder des Mauſoleums der Arthemiſia, er mäßigt ſeine Formenfreude bis zur ſchlichteſten Bildung in den eigenartigen Pyramidenanlagen, aber er läßt ihr bis zu einem gewiſſen Grade freien Lauf bei der Darſtellung des goldenen Hauſes Nero's, der Naumachie Domitian's oder des trajaniſchen Forums. Ja ſelbſt die türkiſchen Bauten in Ofen, Peſt, Bruſſa, Konſtantinopel, Mekka und Medina, ein Palaſt und eine Brücke aus Ispahan und allerhand chineſiſches Gebäu findet ein für jene Zeit höchſt anerkennenswerthes Verſtändniß für das volksthümlich Beſondere, Stiliſtiſche.

So iſt Fiſcher im gewiſſen Sinn ein Nachfolger Scamozzi's, der ja auch für jede Art der Geſtaltung offenes Auge hatte. Es äußert ſich aber ſchon in dieſem Buche eine gewiſſe Neigung zur Stilmiſcherei, zur Nachgiebigkeit gegen fremde Einflüſſe, zu einer höfiſchen Gefchmeidigkeit, welche den Meiſter des Wiener Hofes ganz merklich von der Kunſtart ſeiner böhmiſchen Volksgenoſſen unterſcheidet.

Es iſt bei dem Mangel aller guten Vorarbeiten ſehr ſchwer feſtzuſtellen, welche Bauten und in welcher Reihenfolge ſie Fiſcher errichtete. Zumeiſt muß ich im Nachſtehenden dem eigenen aus ſtiliſtiſchen Merkmalen gebildeten Urtheile folgen, ſelbſt auf die Gefahr hin, Mißgriffe zu machen. Um möglichſt ſicher zu gehen, ſeien daher die unbedingt als Fiſchers Werke anerkannten Kirchenbauten zuerſt genannt.

Ein ſchneller Blick ſei vorher auf die Wiener Kirchen jener Zeit geworfen. Daß dieſelben in ihrer Mehrzahl weit unter jenen in den anderen ſüddeutſchen Städten ſtehen, ſpricht dafür, daß der kirchliche Sinn im Glanz des Hoflebens minder gut gedieh. Hatte doch auch das 17. Jahrhundert wenig Erſprießliches geſchaffen. Man ſehe die er-

schrecklich dürftige, dreitöckige Façade der Kirche St. Johannes des Täufers in der Leopoldstadt (1652 vollendet), über deren rechtwinkligem Chor eine völlig dunkle Kuppel schwebt. Die Plumpheit im Aeußeren und Inneren der Minoritenkirche auf der Wieden, die gespreizte Gestaltung der Sebastian- und Rochuskirche in der Landstraße zeigen alle ein sehr bescheidenes Können. An der Schottenkirche an der Freiung spürt man bei höherem künstlerischem Werthe doch allzusehr, daß vielfache Veränderung die Wirkung beeinträchtigte. Weitaus wichtiger sind die neuen Kirchen, wie Maria-Treu in der Josefstadt (1698 begonnen), mit reich entwickelten und hohen, getrennt von der sich in Bogen stark vorbauenden Façade stehenden Thürmen und hübscher Anordnung des die Front umgebenden Platzes. Die Barnabitenkirche zu Mariahilf (1660 begründet, doch wohl kaum vor 1700 vollendet), ist zwar in der Außenarchitektur trocken, doch bemerkenswerth durch die starke Ausbildung der Vierung zu einem Kuppelraum. Die in der Taborstraße gelegene St. Josefskirche wirkt durch die innere Ausgestaltung erfreulich, in der St. Ulrichskirche (Neubau) sind wenigstens die Verhältnisse des einschiffigen Langhauses günstige. An der 1782 zerstörten Dorotheenkirche (1705) erschien die Façade zwischen den Thürmen, wie im Kloster Wilten bei Innsbruck, einwärts gekrümmt, das Ganze als derbes Schaustück.

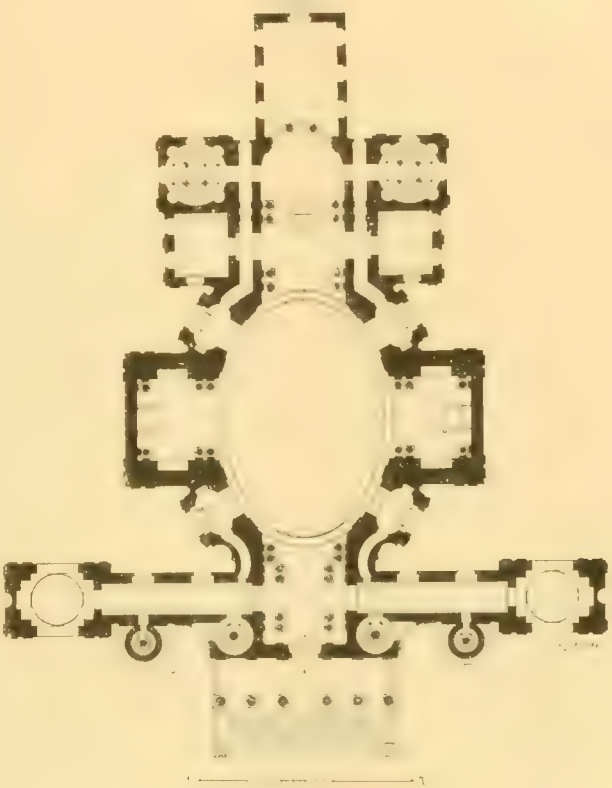
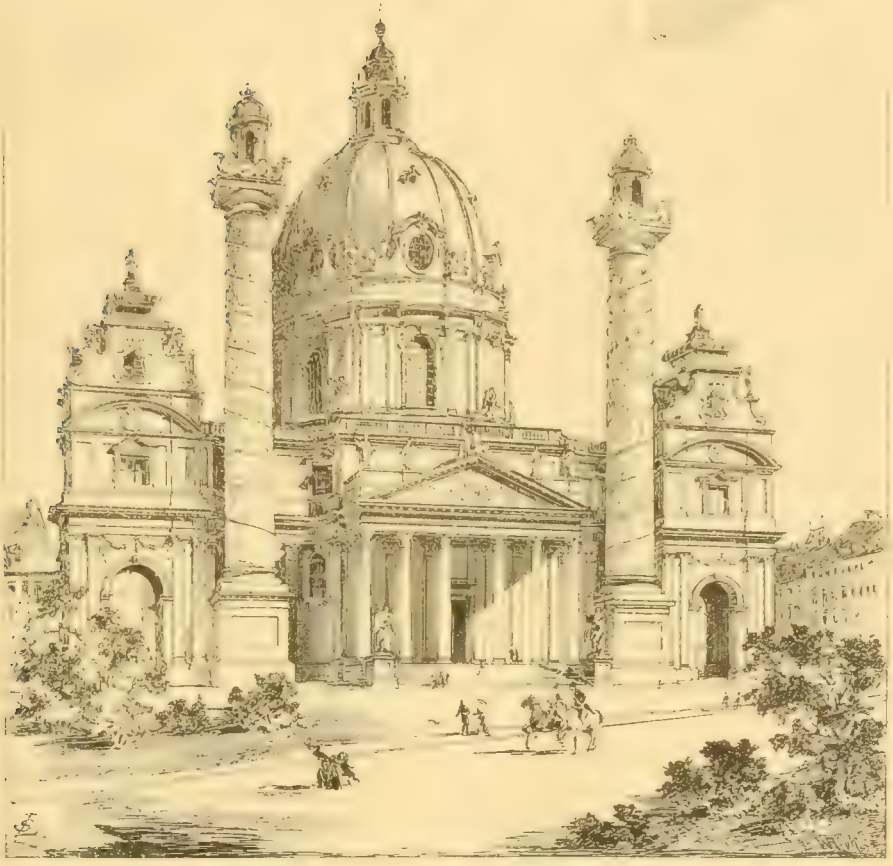


Fig. 61. St. Karl Borromeus zu Wien. Grundriss.

Aber von diesen Werken zu der Hauptschöpfung Fischers ist ein mächtiger Schritt. Diese, St. Karl Borromeus zu Wien (Fig. 61 und 62),

wurde 1710—1737 errichtet. Den Bau leitete, wohl nach Fifcher's Tode, der Hofbaumeifter *Anton Erhardt Martinelli*. Wir haben es hier alfo mit einem Werke zu thun, das die Höhe der Meifterfchaft der Architekten darftellt. Es ift im Vergleich zu St. Nicolaus in Prag, alfo zu dem Hauptwerk von Fifcher's Lehrer Chriftoph Dientzenhofer, alsbald eine völlig verfchiedene Auffaffung der künftlerifchen Aufgabe erkennbar. Während dort eine innerlich treibende Kraft beftimmte Formen hervorruft, unter heftigem Ringen nach Bethätigung der den Künftler bewegenden Gedanken zum Ausdruck kommt, zeigt fich Fifcher als ein mit den Bautheilen frei und mühelos fchaltender, der Sorge um das Gelingen des Formalen enthobener Architekt, welcher feinem malerifchen Schönheitsbegriffe, unbekümmert um die Ueberlieferung und die Wirkung, fowie um die Darftellungsmittel des Gedankens, in großen Zügen nachgehen durfte. Die Kirche hat etwas abfichtlich Eigenartiges, ohne im Grunde wirklich Neues zu bieten. Sie weift in der Formgebung direkt auf die Bologneier Schule hin. Der Einfluß der Bibiena, welche diefe im Theater, wie in der wirklichen Architektur vertraten, macht fich aber nicht allein geltend. Es fcheint, als habe Fifcher in Bologna felbft Studien gemacht. Wir erwähnten bereits, daß die dortige Kirche St. Maria della Vita das Programm einer ovalen Centralanlage, hier zwar auf achteckigem Grunde, doch in einer Weife erfüllt, welche als vorbildlich für St. Karl in Wien gelten kann. Bezeichnend ift auch die große Verwandtfchaft zwifchen der Wiener Kirche und jenem fpäter entftandenen Sanctuarium St. Lucia, die geiftige Uebereinftimmung in den Anfchauungen Dotti's, als des ächteften Vertreters der Schule in feiner Heimatftadt, und derjenigen Fifchers. An diefe und zwar an die Kunft Tibaldi's und Magenta's erinnert auch die triumphbogenartige Behandlung der Innenarchitektur, in welcher die Scheidebogen zu den Schifffflügeln und die zu den Kapellen und Emporen führenden Oeffnungen mit beitragen. Neu aber ift die Ausbildung der Attika zu einem völligen Gefchoß, die außerordentliche Bedeutung des Tambours im Verhältniß zu den tragenden Gliedern. An das Oval des Kuppelraumes legen fich in den Diagonalen vier kleine, wieder ovale Kapellen, über denen die Emporen angeordnet find; in den Achfen jedoch rechtwinklige Schiffe, von welchen die der Längsachfe ftark verlängert wurden. Gekuppelte Säulen ftehen, denjenigen von St. Nicolaus in Prag entfprechend, auch hier ziemlich zwecklos unterhalb der Scheidebogen zwifchen diefen Baugliedern und dem Kuppelraum. Der Chor ift nach dem Vorbilde venetianifcher Kirchen nach hinten durch eine den Blick in die Sakriftei eröffnende Säulenreihe im Halbkreife gefchloffen. Das Auge Gottes, von Wolken umgeben,

schwebt über der streng architektonischen Anordnung. Das schöne Licht an diesem wichtigsten Punkt der Kirche sei rühmend erwähnt. Es fällt von einer kleinen über dem Schiffflügel angebrachten Kuppel in den



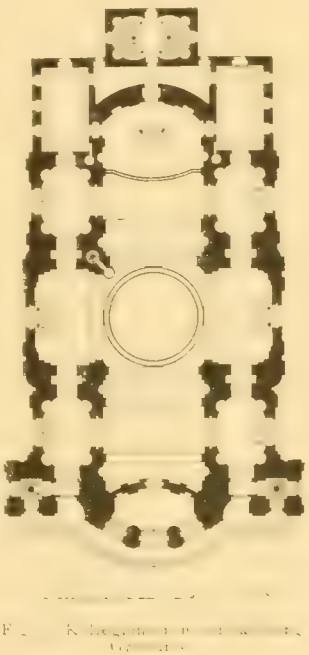
Raum herab. An den Langhausflügel, der durch eingestellte, die Empore tragende Säulenpaare als Vorhaus gekennzeichnet wurde, legen sich im rechten Winkel lange, rein dekorative Gänge, welche in kleine,

abſichtlich in ihrer Höhenentwicklung gehemmte Thürme führen. Auch dieſe ſind im höheren Sinne zwecklos, dienen nur als Durchfahrten für den Wagenverkehr. Durch dieſe Gebäudetheile wurde aber dem Architekten ermöglicht, eine Façade vor der Schmalſeite der Ovalkuppel zu ſchaffen, indem er in der Achſe neben dem Vorhaus Treppen anlegte und ſo einen ſtattlichen Gebäudekörper ſchuf, der ihm als Rückwand für eine aus ſechs freiſtehenden Säulen und breiten, darüber ruhenden Giebel geſchaffene Tempelfront in antikem Sinne dienen konnte. Dieſe, über mächtiger Freitreppe ſich erhebend, zeigt Fiſcher wieder um einen Schritt weiter im Klaſſicismus, als es die Bologneſer waren. Eine ſo ſtrenge Form war zu jener Zeit wohl in Paris, etwa an dem Collège des quatre nations, dem der Grundgedanke der ganzen Anlage nahe ſteht, möglich, in Italien jedoch noch eine große Seltenheit; nur an Juvara's gleichzeitiger Superga zu Turin vermag ich auf etwas Gleiches hinzuweiſen. Aber die, ſelbſtverſtändlich im Detail durch die Auffaſſung der Zeit gemilderte Strenge der Tempelfront wollte in das barocke Empfinden der Zeit doch nicht paſſen. Die Thürmchen an den Enden des Ganges genügten nicht, um der auch nach außen ſtattlich gebildeten, noch in der Wölbungslinie durch große Rundfenſter unterbrochenen Kuppel ein Gegengewicht zu ſchaffen. Daher ſetzte Fiſcher ganz im maleriſchen Sinn der damaligen italieniſchen Barockmeiſter, denen die ganze Umrißlinie der Kuppel entlehnt iſt, zwiſchen die derb gedrückten Eckthürme und die Giebelhalle zwei mächtige Ehrenſäulen nach Vorbild jener des Trajan in Rom, alſo mit einem aufgewundenen Band von figürlichen Darſtellungen in Relief. Das war gewiß ein überraſchend eigenartiger Gedanke und eine neue Löſung der Aufgabe; aber doch nur eine rein äußerliche, welche mit dem Weſen des Kirchenbaues herzlich wenig gemein hat. Die Meiſterſchaft maleriſch lebendigen Entwurfes, der Vermiſchung der durch St. Agnese in Rom angeregten Gedanken mit antiken Formen zu einer höchſt lebendig wirkenden Gruppe kündet wohl in dieſem Werke die Vollendung des deutſchen Barockſtiles nach der formalen Seite an. Aber derſelbe beſitzt nicht mehr die Tiefe der Auffaſſung, welche den Werken anderer deutſchen Meiſter jener Zeit eigen war.

Auch in der Detailbehandlung iſt die gewiſſe Leere und Nüchternheit der ſpäteren bologneſer Schule zu bemerken. Wohl zeichnet den Meiſter eine große Feinheit und eine ſichere Behandlung des Maßſtabes, ſein Werk die Vornehmheit des etwas kalten graubraunen, durch einiges Gold und einige dunklere Umrahmungen gehobenen Marmortones, die ſchöne Gliederung der Kuppelwölbung aus, aber man hat nicht mehr den Eindruck der ſchöpferiſchen Waltens, des neu-

schaffenden Geistes. Es sind auch hier fertige Formeln, welche zur Verwendung kommen.

Wenn man rückschreitend die älteren Kirchenbauten Fischers betrachtet, so erkennt man, dass derselbe nicht immer in dem vorwiegend dekorativen Sinne schuf, welcher St. Karl beherrscht. Dafür giebt die Kollegienkirche zu Salzburg 1696–1707 Fig. 63) ein beredtes Beispiel. Der Grundriss derselben ist zwar nicht ohne Vorbild. Er ist eine in's barock übersetzte Nachbildung jenes der Sorbonne in Paris, eine Kreuzanlage mit kürzerem, den Bau in der Mitte theilenden Querschiff und vier hier im Oval gebildeten, durch Oberlicht erhellten Kapellen in den Ecken, mithin trotz der Längsausdehnung eigentlich eine Centralanlage, die auch durch den Abschluß des Chores und der Façade im Segment zum Ausdruck gebracht werden soll. Der Aufbau, namentlich der Hauptschiffwände, zeigt wieder deutlich oberitalienischen Einfluß, jenes Triumphbogenmotiv, das wir als eine Erfindung Tibaldi's schätzen lernten. Unverkennbar wünschte der Meister diesem vorwiegende Geltung in seinem Bau, denn er bildete die dasselbe beherrschende Pilasterordnung möglichst energisch aus, so daß die Attika unter der sehr einfach gehaltenen, nur an den Gurten ornamentirten Wölbung fast ganz verschwindet. Auch der Altar ist ein rein architektonischer Aufbau, der nur durch die ihn umziehenden Stukk-Wolken und Kindergestalten belebt wird. Wie St. Karl ist die Kollegienkirche nur wenig gefärbt und daher von einer gewissen vornehmen Kälte, welche ganz merklich von dem übrigen stukküberladenen deutschkatholischen Barock absticht. Dagegen zeigt sich Fischer in der Kunst des Profilirens noch von seinen Landsleuten abhängig, insofern als er vor Allem die Kurven bevorzugt, die Platten zumeist als Karniese bildet und dem Material entsprechend tiefe Unterschneidungen unter den schattengebenden Gliedern liebt.



An der Façade dagegen bekundet sich Fischers deutsche Kunstart schon wesentlich reiner. Nach beliebtem Vorbild wurde das Segment des Langhauses im Erdgeschoss zu einem ovalen Vorhaus ausgebildet, über dem die Orgelempore sich befindet. Aeußerlich bildet sich eine dreifache Arkade zwischen durch beide Geschosse reichende

Pilaſter von einer matten, zwiſchen der kompoſiten und joniſchen ſchwankenden Kapitälbildung. Ein mächtiger, gleichfalls konkav ſich vorbauender Giebel beherrſcht dieſen Gebäudetheil. Zur Seite der Arkade iſt noch je ein Thor in der Achſe der Seitenkapellen angeordnet. Nun erſt ſchließen ſich die ſchlanken und nicht ſehr hohen Thürme an, die zwar barock und reich bewegt ausgeſtaltet ſind, doch im Geſamtbild von der ſtattlichen Kuppel beherrſcht werden. Ihr Untergeſchoß iſt dem Segmentbau gleich ausgebildet. Darüber erſcheint eine neue Ordnung, deren Gebälk ein cylindriſcher Rundbau und von den Ecken gegen denſelben anlaufende Konſolen überragen.

Ein drittes kirchliches Werk des Meiſters iſt die Peterskirche zu Wien (1702—1713), welche als Vorſtufe für St. Karl hinſichtlich der Grundrißgeſtaltung gelten kann. Denn beide haben die ovale Kuppel, den Anſchluß zweier längerer Flügel in der Haupt- und zweier kürzer in der Querachſe, ſowie die Kapellen in den Diagonalen und die hier freilich weniger ausgebildeten Emporen über den letzteren gemeinſam. Auch die kräftige Ausgeſtaltung des Tambours durch eine Pilaſterordnung ſpricht für die Verwandtſchaft beider Bauten, wenngleich dem Untergeſchoß die das Triumphbogen-Motiv kennzeichnenden Pilaſter fehlen. Die reiche Kompoſitaordnung der Pfeiler bezieht ſich nur auf das Kämpfergeſims. In der Façade, wo zwei niedere, überecksſtehende Thürme in Verbindung zu der vorherrſchenden Kuppel gebracht wurden, treten ſchon zum Theil recht ſchwächliche Formen auf. Nur das Portal iſt neueren Urſprunges (1750). Die ſehr reiche Ausbildung aller Details, die ſtimmungsvoll-barocke Marmorfärbung, das zierlich reiche Ornament, die keck gezeichnete Kanzel und das ihr gegenüberſtehende Bildwerk weiſen aber wohl auf eine ziemlich ſelbſtändige Thätigkeit der Fiſcher unterſtützenden Künſtler, des Stukkators *Alberto Camesini* und des *Antonio Galli Bibiena* hin, der den Hochaltar (1730—1732) fertigte, und der zahlreichen am Bau thätigen Maler.

Aehnlich iſt die von *Donato Felice d'Allio* (geb. zu Wien) erbaute Salefianerinnenkirche (1717—1730) am Rennweg zu Wien, welche in enger Verbindung mit dem an den Belvederegarten anſtoßenden Kloſter ſteht. Dieſes erhebt ſich als ruſticirtes Erdgeſchoß und durch Pilaſter zuſammengefaßten Hauptſtock mit Mezzanin darüber in den Formen der in Bologna heimiſchen Barock-Architektur. An der Façade der Kirche iſt das Hauptgeſims des Kloſters beibehalten, das Erdgeſchoß aber mit in eine größere Ordnung hineingezogen. Das zweite, ſchmälere Geſchoß erhebt ſich dem Schema gemäß zwiſchen zwei barocken Anläufen und entſpricht dem Längsſchiffe, welches die abermals ovale Kuppel durchſchneidet. Die Seitenwände an der letzteren werden durch

je zwei Kapellen getheilt, zwischen denen in einfach edler Architektur sich korinthische Pilasterpaare erheben. Lange hat man den Bau für Fischers Werk gehalten. Aber selbst in den Mittheilungen, welche Dr. Ilg über den wirklichen Schöpfer desselben gab, schreibt er diesem doch ein enges Schülerverhältnis zum Meister von St. Karl zu. Sollte er nicht vielmehr nur der Bauführer gewesen sein? Sein eigener Bau, das Stift Klosterneuburg, ist wenigstens entschieden anderer Gestaltung, als dies Werk.

Der saalartige Charakter der Kuppelkirche, welcher an den Ovalbauten in Folge der starken Ausbildung der Attika bemerkbar wurde, macht sich noch deutlicher an der prächtigen Kurfürstenkapelle geltend, die Fischer an den Dom zu Breslau anbaute (1722—1727). Diese entstand im Wetteifer mit der benachbarten Elisabethenkapelle, welche die etwas schweren, pathetischen Formen der Schule Bernini's mit größtem Geschick nach dem Norden übertrug. Der Unterschied zwischen beiden Kapellen besteht im Wesentlichen darin, dass der Italiener den oblongen Raum durch Gurten in drei Joche abtheilte, deren mittleres er mit quergestellter ovaler Kuppel versah, während Fischer den ganzen Raum durch windschiefe Kappen und ein starkes Gurtgesims zu einer ovalen Trommel überführte, welche ihrerseits die Kuppel trägt. Während bei den Italienern die struktiven Formen kräftig betont und der architektonische Grundzug im Bau vorzugsweise gewahrt ist, suchte Fischer durch reiche Ornamentation und zierlich-anmuthige Flächenbehandlung seinem Bauwerke den Vorzug zu geben. Der Stukkator *Santino Bussi* war an letzterer thätig.

Ein weiteres Werk Fischers in Breslau ist das Grabmal des J. G. von Wolff in der Elisabethenkirche (1722), ein malerisch empfundenes, geistreich durchgebildetes Werk, welches aber stark den Einfluss Bernini's erkennen lässt. Nach Marperger erbaute er noch das „kostbare“ Schreyvogel'sche Haus, zuletzt Hauptpost, welches leider modernem Unverstand 1880, obgleich der Bau eines der schönsten Kunstwerke Breslaus war, zerstörte, ein durch kräftige Reliefbehandlung und reiche Gliederung ausgezeichnetes Werk.

Eigenartig entfaltet sich des Meisters Begabung am Bau der Klosterkirche von Haindorf (1722) in Nordböhmen, wo er nach Art der Italiener einen älteren Bau umzugestalten hatte. Die Façade zeigt wieder den konkaven Vorbau, hier zwischen zwei barocken und nicht eben glücklich gebildeten, übereckstehenden Thürmen. Im Grundrisse dagegen verkündet sich der Meister in der weiträumigen Ausgestaltung des ursprünglich wohl dreischiffigen, von nur je zwei ovalen Kapellen begleiteten Langhauses, der mit ovaler Kuppel bedeckten Vierung und des reichen Chores; darin aber, daß die beiden je aus dem

Achteck geſchloſſenen Querſchiffe bei ihrer gothiſchen Geſtaltung, wie ſie etwa aus dem 14. Jahrhundert erhalten ſind, belaſſen und daſs ſogar durch eine mächtige Säulenarchitektur unter dem Scheidebogen auf dieſelbe hingewieſen wurde, zeigt ſich Fiſcher wieder in der in ſeinem Buche vertretenen Duldung gegen die Schönheit fremder Stile. An ruhiger Klarheit und Größe der Motive erhebt ſich die Haindorfer Kirche ganz weſentlich über die Mehrzahl der böhmiſchen Provinzialbauten, wenngleich im Aeußeren eine höhere Kunſtform ſelbſt nicht an der vielfach geſchwungenen Façade erreicht wurde. Eine ovale Vorhalle zwiſchen den übereck ſtehenden Thürmen begründet dieſe Geſtaltung.

Die Kirchen, welche neben der Kollegienkirche in Salzburg unter Erzbiſchof Johann Ernſt gebaut wurden, ſcheinen ſämtlich mehr oder weniger von Fiſcher abzuhängen. So die Dreifaltigkeitskirche (1699—1700); der ovale Kuppelgrundriſs, die Querſchiffe, die durch eine Hohlkehle mit dem mittleren Säulenportikus zur Seite des Hauptportales verbundenen, niedrigen Thürme ſind gleichſam Vorſtudien zu St. Karl, während die in der Behandlung durch das anſtoßende Alumnat bedingten Stockwerks-Architektur dem Saleſianerinnenkloſter nahe ſteht. Die oberen Geſchoſſe der Thürme gehören einer ſpäteren Zeit an, das Innere der Kirche iſt 1867 ſchwächlich erneuert. Die Urſulinerinnenkirche (1699—1705) dagegen erſcheint ganz im Hinblick auf die Univerſitätskirche gebaut, wenn auch die das Triumphbogenmotiv aufnehmende Façade in der Geraden liegt. Das Ganze iſt jedoch keineswegs glücklichen Entwurfes. Das Johannesſpital mit ſeiner 1699—1705 errichteten Kirche habe ich zu beſuchen verſäumt. Auch an der Reſidenz, an der 1710 errichteten und mit reichem Thore verſehenen Front gegen den Reſidenzplatz, könnte der Wiener Hofarchitekt Antheil gehabt haben.

Denn er ſchuf auch eine Reihe von Profanbauten, in welchen ſich die Eigenart des Meiſters in beſonders glücklicher Weiſe äußert. In ſeinem Werke, welches neben den Kleiner-Pfeffel'ſchen Veröffentlichungen meines Wiſſens bisher den einzigen Anhalt für die Baugeſchichte Wiens giebt, bekennt er ſich ausdrücklich als den Meiſter einer Anzahl von Profangebäuden, welche mithin als die ſicherſte Grundlage für die Beurtheilung der weiteren etwa ihm zuzuſchreibenden Werke angeſehen werden müſſen. Auch an dieſen Bauten zeigt ſich der empiriſche Sinn Fiſchers.

Betrachtet man zunächſt ſeine Entwürfe zum Schloſſe Schönbrunn bei Wien, jener an Stelle eines durch die Türken 1683 zerſtörten Renaiſſancebaues zu ſetzenden Prachtanlage Kaiſer Leopolds II., der, ſeit 1683 begonnen, mit dem Tode Kaiſer Joſeph I. (1711) liegen blieb, um erſt unter Maria Thereſia und ihrem Sohn Joſeph II. (ſeit 1744)

durch die Architekten *Pacossi* und *Valmagini* vergrößert und ausgebaut zu werden, so erkennt man abermals eine bewußte Anlehnung an die Kunstart fremder Nationen, die von der Unmittelbarkeit des sonstigen barocken Schaffens in Oesterreich sich merklich abhebt.

Die Bodenbeschaffenheit, ein sanft ansteigender Hügel, gab Fischer zunächst den Gedanken, das zu erbauende Schloß auf der Höhe anzulegen und aus dem Gefäll die Massen für gewaltige Terrassen und Kaskadenbauten zu gewinnen. Von dem durch ragende, der Trajansäule nachgebildete Pfeiler ausgezeichneten Thor, über den Platz für Ringstechen hinweg, sollte man in drei Absätzen, deren unterster ein breiter durch Statuen belebter Wasserfall schmückten, zu der Gleiche des Schlosses und zu dem in derselben liegenden großen Wasserbecken gelangen. Das Schloß selbst sollte sich in zwei Viertelkreisen zu beiden Seiten der giebelbekrönten Säulenhalle im Mittel gegen die breit hingelagerten Flügel vorbauen. Es war durchweg nur als eine Hauptgeschoß und Mezzanin verbindende Ordnung gedacht. Bei der ungeheuren Größe scheint mir der Plan nicht eben sehr glücklich durchgebildet, namentlich die Masse des Schlosses für die übergewaltigen auf dasselbe hinweisenden Linien der Gartenanlage nicht hinreichend kräftig. Daher wohl wurde das Schloß in dem zweiten Plane dem Thore näher gerückt und somit eine Anlage geschaffen, welche auch an Ausdehnung den gleichzeitigen englischen und französischen Bauten nahe verwandt ist.

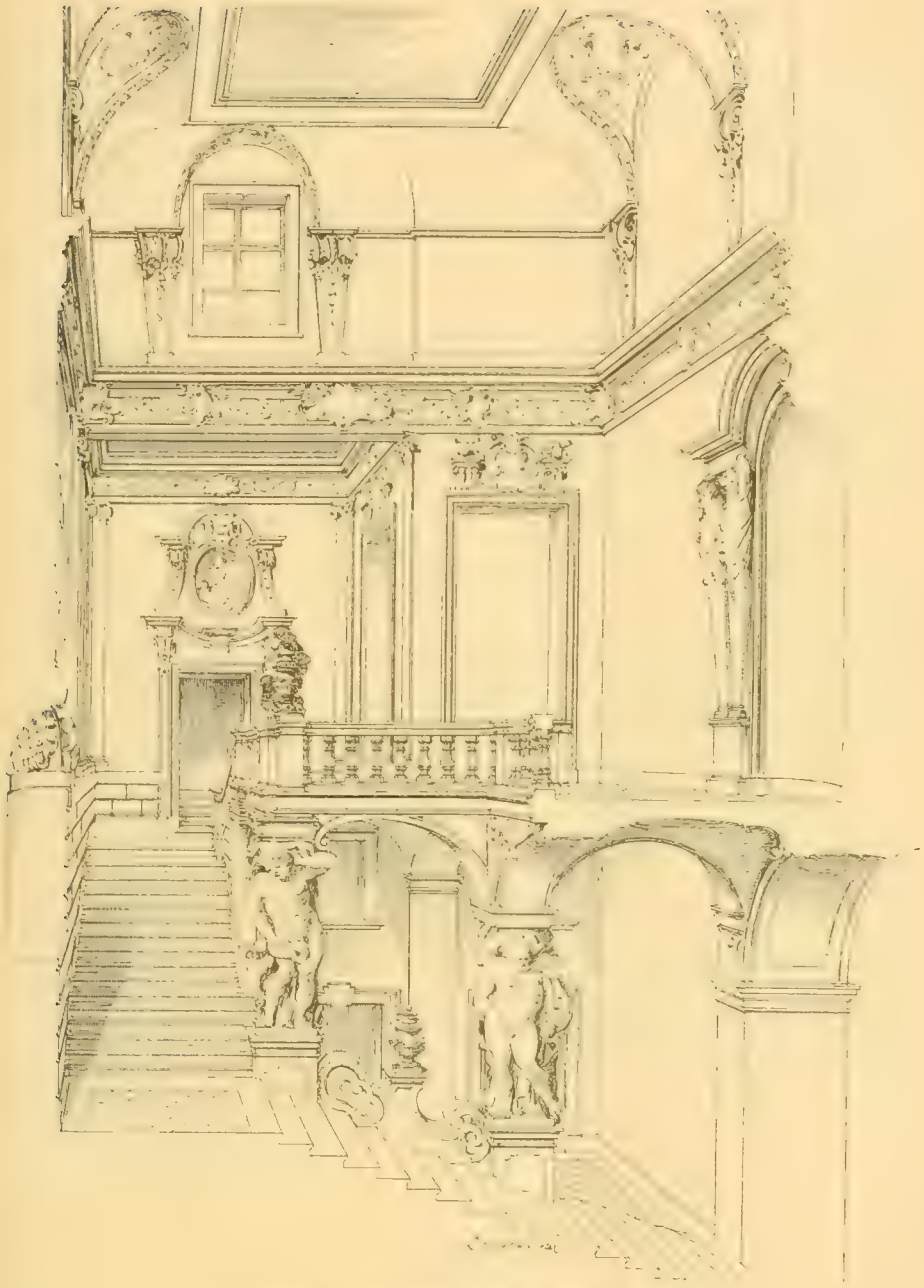
Man betritt den Hof durch eine mächtige, von zwei Obelisken über den Thürbogen eingefaßte Einfahrt. Rechts und links befinden sich die Wirthschaftsbauten, Dienerwohnungen und Wagenremisen, deren Grundlinie nach außen der vorbeiführenden Straße folgt, während im Inneren die Ecken durch eine Kurve abgeschnitten erscheinen, um so das Auge auf den Eingang hinzuführen. Die mächtigen Stallungen begrenzen den Hof seitlich, in dessen Mitte zwei Fontainen sich erheben. Dem Eingang gegenüber steht das Schloß, dessen Front in je zwei großen Stufen gegen die Mitte zurücktritt. Hier war eine mächtige Freitreppe geplant, welche zum Hauptgeschoß führte. Denn nunmehr wurde dem Façadensystem des ersten Entwurfes noch ein Erdgeschoß zugefügt. Die Architektur entsprach etwa jener von Bernini's Palazzo Odescalchi in Rom oder des Liechtensteinpalais: Das Erdgeschoß leicht gequadert, die jonische Pilasterordnung, welche in den Eckbauten durch Kuppelung, am Mittel durch sechs Halbsäulen verstärkt wurde in sehr zierlicher Durchbildung, die Fenster, welche nur im Mittelrisalit durch Rundbogen abgeschlossen waren, von kräftig barocken Verdachungen bekrönt, das Mezzanin seiner Bedeutung entsprechend nebensächlich behandelt. Ueber dem unverkröpften Hauptgesims erhob sich die

Attika mit ihren Statuen, welche nur über dem Mittel einer luftigen Rundbogen-Loggia Platz machten. Alles dies war keineswegs tadelnswerth, jedoch auch nicht eben bedeutend. Jedenfalls aber dürfte es weit beffer gewirkt haben, als die ftrenge, klafficiftifche Durchbildung durch die fpäteren Architekten, welche die Verhältniffe der Ordnung ftreckten, den Mezzanin fehr mit Unrecht zu einem zweiten Hauptgefchoß ausbildeten und namentlich faft jedes barocke Glied, einer trockenen Regelrichtigkeit zu Liebe, aus der Façade entfernten.

Im Grundriß des Hauptbaues zeigt fich, daß Fifcher den durch das franzöfifche Ceremoniell gefchaffenen Anforderungen nicht vollftändig zu genügen vermochte. Namentlich fehlt die Flucht der Zimmer, wie fie in Verfailles gefchaffen war. Die jetzige Ausftattung der Räume gehört durchweg der zweiten Bauperiode an. Selbft die Vertheilung derfelben hat fich vielfach geändert. In der alten war nur der in der Achfe gelegene Gartenfaal und die in den rechten Flügel verlegte Prunktreppe bemerkenswerth, letztere als eine Nachbildung jener im Palazzo Madama zu Turin. Der Garten follte nunmehr aus einem großen Parterre, dahinter einer Arkade und auf der Höhe einem Gloriette beftehen, welch' letzteres den Barockkünftler in vollfter Entwicklung gezeigt haben würde.

Aehnliche Schwierigkeiten wie das Schloß Schönbrunn bot dem Architekten der Entwurf der Stallungen für die kaiferliche Burg zu Wien (1725 begonnen), deren langgeftreckte Front er durch Theilung in verfchieden hohe Bauwerke zu gliedern fuchte. Jedoch find auch hier nicht die urfprünglich beabfichtigten Formen Fifchers bei der fpäteren Ausführung rein beibehalten worden.

Ungleich wichtiger war es, daß Kaifer Karl VI. fich an das Werk machte, die Wiener Burg felbft umzugeftalten, indem er den fogenannten Reichskanzleipalaft, dem leopoldinifchen Trakte gegenüber, mit einer neuen, freilich nur vorgeblendeten Façade verfah. Im Gegenfatz zu den Fronten der italienifchen Meifter ftrebte der deutfche Künftler nach rhythmifcher Belebung des langen Flügels. Er fand diefelbe dadurch, daß er drei Rifalite mit je einem mächtigen, die beiden untern ruficirten Gefchoffe durchbrechenden Thor ausbildete. Denjenigen an den Eckvorbauten gab er je zwei fchwere Pfeiler zur Seite, welche über Konfolenpaaren einen Balkon tragen. Auch hier weift die ganze Anordnung mehr nach Frankreich, als über die Alpen. Die Fronten am Place des Victoires und deren Vorbild, die Louvrefaçade, mögen nicht ohne Einfluß auf diefelbe gewefen fein. Namentlich die Art, wie die Plaftik mit der Architektur verbunden ift, fcheint dorther entlehnt. Koloffalgruppen, die Thaten des Herkules darftellend, beleben die



Maſſen neben den Thoren. Die beiden Obergeſchoſſe halten kannelirte korinthiſche Pilaſter zuſammen, welche an den Riſaliten dichter geſtellt und von reich figürlich ausgeſtatteten Attiken bekrönt ſind. Die Rundbogenfenſter des Hauptgeſchoſſes in den Riſaliten ſind bewegter durchgebildet als diejenigen mit geraden Stützen in den Rücklagen. Es fehlte dem Grundſtücke an Tiefe, um dem Bau im Grundriß eine der Bedeutung der Façade entſprechende Geſtaltung zu geben.

Die großen Maſſen der Façade, ihr treffliches Verhältniß zum Schloßhof ſelbſt, der hieraus ſich ergebende Einklang zwiſchen dem Wollen des Künſtlers und der erreichten Wirkung laſſen den Bau bedeutender erſcheinen, als er ſeinen Einzelnheiten nach iſt. Denn bei großem Geſchick im Entwurf ergab ſich doch durch die Entſtehungsart eine gewiſſe Flachheit des Details, ſo daß es dem ſtatuariſchen Schmuck im Weſentlichen obliegt, die Front über das auch an minder wichtigen Bauten Geleiſtete emporzuheben. Von beſonderer Wirkung dürfte dagegen die unfertig gebliebene Rotunde in der Durchfahrt gegen den Michelerplatz geweſen ſein, deren Entwurf jedoch dem *Hildebrand* zugeſchrieben wird.

Der Palaſt des großen Feldherrn Prinz Eugen, jetzt Finanzminiſterium (1703, Himmelpfortgaſſe 8), gehört einer etwas früheren Bauzeit an. Wie überhaupt in den älteren Werken Fiſchers der barocke Geiſt ſich ſelbſtändiger regt, ſo zeigt ſich auch hier eine freiere Entfaltung der Architektur. Zwar die Theilung in zwei ruſticirte Untergeſchoſſe, welche auch durch Rundbogenportale unterbrochen werden, die hier mit Reliefs geſchmückten, breiten Pfeiler, die hoch gezogenen Konſolenpaare über denſelben als Träger der Balkone, ferner die Pilaſterordnung für die beiden Obergeſchoſſe, die reichere Ausſchmückung der Achſenfenſter durch Wappenſchilder und ſitzende Figuren an den Verdachungen entſprechen ſich an beiden Bauten. Aber das Detail, die Brüſtungsfüllungen und Bekrönungen der Hauptgeſchoſsfenſter, die Durchbildung der mit Reliefs und Vaſen gezierten Balkone iſt reicher, wuchtiger, entſchiedener. Erſt während des Baues ſcheint die Façade in 12 Achſen, welche ſie in Fiſchers Werk zeigt, auf jene 17 verlängert und ein drittes Thor hinzugefügt zu ſein, wie man am Bau jetzt ſieht. Er entbehrt dafür der Riſalite, die ihm jener Plan zugedacht hatte, und erſcheint dadurch in enger Straße um ſo wirkungsvoller.

Von hoher Bedeutung iſt die innere Ausſtattung des Palaſtes. Zunächſt das Vorhaus, ein zwar niederer, doch im Mittel ſich ſtattlich erweiternder, mit breiten Korbbogen überdeckter, durch Statuennifchen, Reliefpfeiler und zierliche Stukkirung der Decke ausgezeichneter Raum, der durch geiſtreiche Anordnung der Lichthöfe von oben erleuchtet wird; dann aber die großartige Treppe (Fig. 64), ein wieder ganz an Bologna

erinnerndes Prachtwerk der plaſtiſchen Dekoration. Man ſchreitet vom Vorhaus zum erſten Podeſt über eine Stiege, deren zwiſchen je zwei

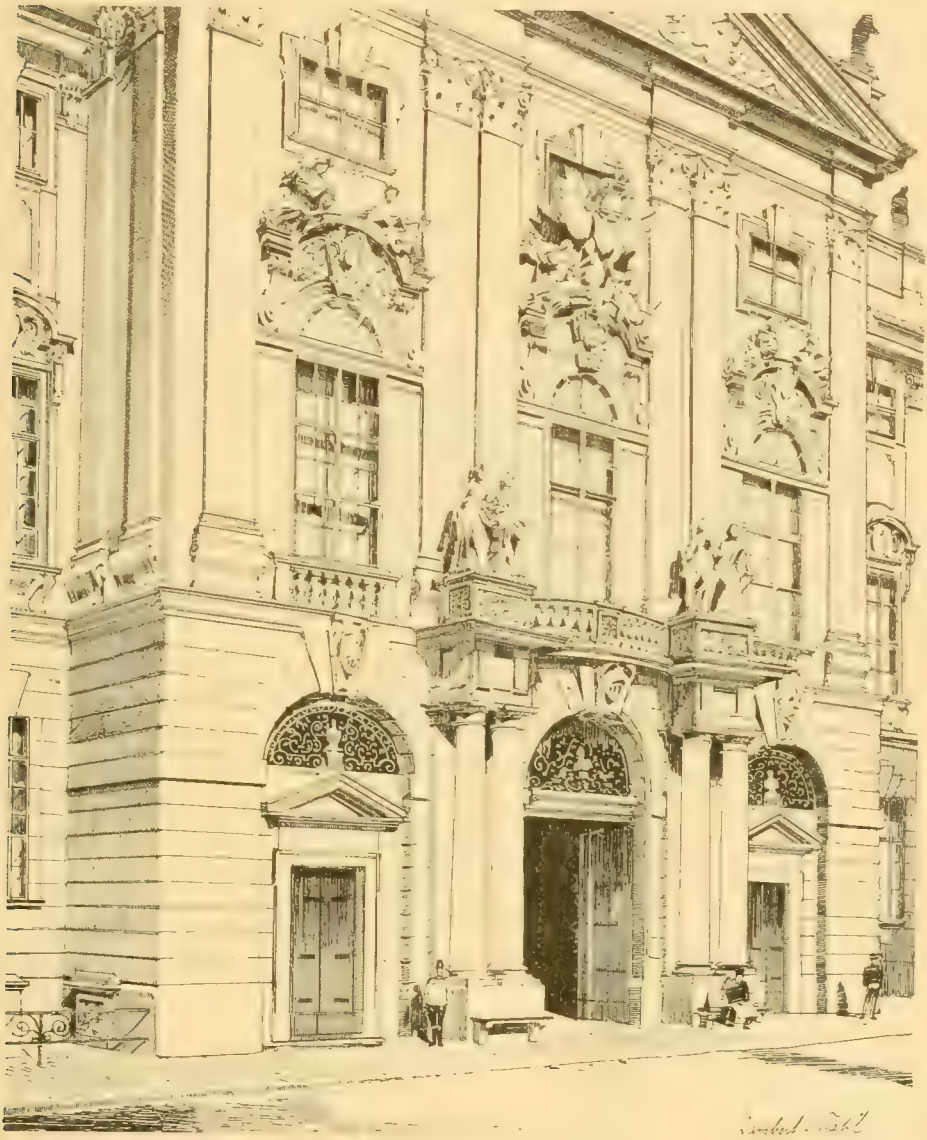


Fig. 68. Palais Trautſon zu Wien

gewaltigen Atlanten angeordnete Wangen aus aufſteigendem Schnörkelwerk und einer in der Mitte auf dasſelbe geſtellten Vaſe beſtehen. In der Achſe befindet ſich in Podeſthöhe eine Statuennifche. Darauf

wendet ſich die Treppe in je zwei Armen ſeitlich, um ſich in einem Balkon zu vereinen, welcher von jenen Atlanten getragen wird. Der Raum erhält ſomit eine lebhaft wirkende Vielgeſtaltigkeit, die durch die reiche Ausbildung der Supraporten, der von Doppelhermen eingefaßten Niſchen in der Achſe, durch das reich ſtukkirte Gurtgeſims und das über dieſem ſich erhebende Konſolengeſchoß noch geſteigert wird. An maleriſcher Wirkung, an üppiger, wuchtiger Pracht kommt dies Treppenhaus räumlich weit überlegenen italieniſchen Bauten gleich.

Die barocke Eigenart Fiſchers, ſeine deutſch-böhmiſche Schule kommt am ſchärfſten am Palais Trautſon, jetzt Palaſt der ungariſchen Leibgarde, Hofſtallſtraße, zur Geltung (1720—1730) (Fig. 65). Hier entfaltet der Meiſter ſein Talent zu freibewegtem Entwurf, welchen er an den geſchilderten Werken der für allein majeſtätiſch gehaltenen Einheit der Façade glaubte unterordnen zu müſſen. Der Mittelbau tritt in Breite von 3 Achſen kräftig vor. Im ruſticirten Erdgeſchoß findet man drei Rundbogenthore, deren mittleres, ſeitlich von übereckſtehenden toskaniſchen Säulenpaaren begleitetes, ſich leicht konvex vorbaut, um den Balkon zu tragen. Ueber den Gebälkſtücken der Säulen ſtehen Statuengruppen. Die Seitenarkaden ſind vermauert bis auf ſehr edel gezeichnete Thüren und die mit glänzenden Schmiedearbeiten vergitterten Oberlichter. Das Hauptgeſchoß und den Mezzanin faſſen gekuppelte Kompoſitapilaſter zuſammen, über deren in den Untergliedern verkröpftem Gebälk ein breiter, vielgeſchmückter Giebel ſich erhebt. Die Fenſter des Mittelſaales im erſten Stock ſind vor den übrigen, welche über geradem Sturz reiche Verdachungen zeigen, durch Rundbogen und über flachen Konſolen ruhende Kurvengeſimſe, ſowie durch auf dieſen ſitzende weibliche Figuren ausgezeichnet. In den beiden Seitenflügeln fehlt die Ordnung und tritt an Stelle des Giebels eine Statuenbaluſtrade. Das Geſims hat hier mindere Höhe, ſo daß die Mezzaninfenſter in dasſelbe einſchneiden. Das Detail dieſes Baues iſt ſehr bemerkenswerth. In den Hauptlinien der Profile iſt die Gerade vorwaltend. Aber in den Ziergliedern zeigt ſich eine reiche Krümmung auch der Platten, vollkommene Barockbildung und zwar, im Gegenſatz zu der lichten Klarheit des ganzen Entwurfes, eine gedrängte Ueberfülle der Formen, die für die Wiener Barockpaläſte eigenthümlich bleibt. Auf die große Schönheit der dekorativen Plaſtik ſei noch beſonders hingewieſen, ebenſo wie auf die völlige Beherrſchung der Verhältniſſe, auf die wahrhaft fürſtliche Größe und doch anmuthige Durchbildung im Einzelnen, auf die Durchſichtigkeit des Entwurfes und den wohlvertheilten, im Detail anregend wirkenden Schmuck, als auf Vortheile, die ſo glücklich vereint kaum in den Bauten irgend eines anderen deutſchen

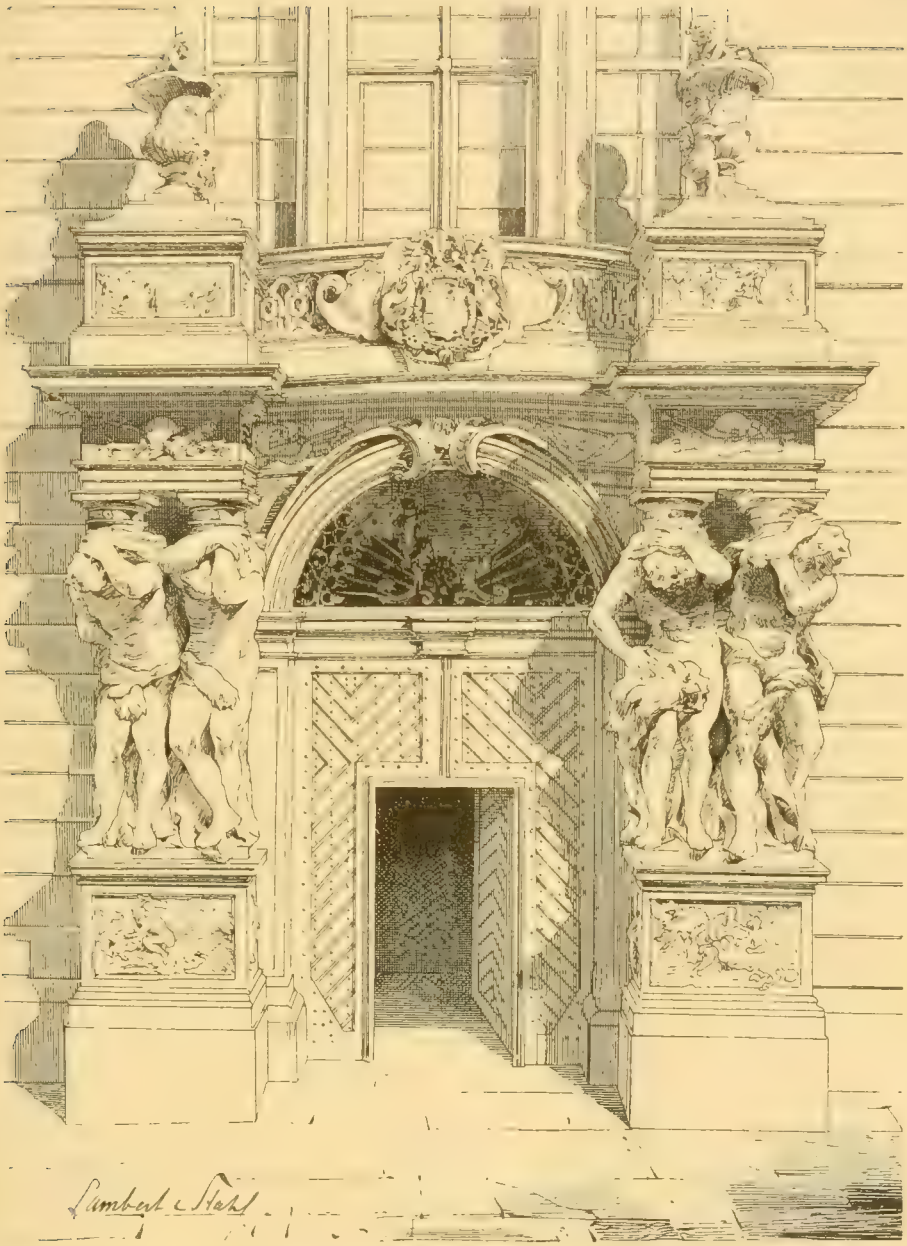


Fig. 66. Palais Clam Gallas zu Prag. Thor.

Landes zu finden sind. Alte Abbildungen belehren uns, wie einst der seitlich an den Palast anstoßende Garten durchgebildet war. Eine Um-

faſſungsmauer, die jener um die Villa Aldobrandini bei Rom ähnelte, umrahmte das wohl abgetheilte Parterre, ein Arkadenbau, der in der Mitte ſich zu einem ſtattlichen ovalen Saal ſteigerte, ſtand dem Palaſt gegenüber. Es war nicht eigentlich der Naturgenuß, dem dieſer Ziergarten geweiht war. Er ſchien vielmehr als eine Fortbildung der Feſträume. Denn durch alle Theile des Baues zieht ſich ein feſtlich vornehmer Grundzug. Namentlich in der dreiarmigen Treppenanlage, an der wieder vier Atlanten als Träger des Hauptpodeſtes verwendet ſind, ſpricht ſich dieſer in großartiger Wucht aus. Dem Schätzer ausdrucksvoller dekorativer Skulptur ſeien die prachtvollen Sphynxe an den unteren Treppenrampen zur Lehre empfohlen.

Mit völliger Sicherheit wiſſen wir weiter, daß Fiſcher das Palais Clam Gallas, jetzt erzbiſchöflich, zu Prag (1707—1712) (Fig. 66) erbaute. Das Beſtreben nach freierer Maſſenvertheilung im Entwurf zeigt ſich hier noch kräftiger ausgedrückt, indem bei nur 11 Achſen drei Riſalite angeordnet wurden. Die beiden an der Ecke beherbergen die zwei Prachtthore. Neben dieſen ſtehen je zwei Atlanten, welche den Balkon tragen; durch beide Hauptgeſchoſſe ſind die hier befindlichen dreitheiligen Fenſter auf's Reichſte ausgeſtattet. Namentlich das Palladiomotiv der oberen gab dem Künſtler Gelegenheit zu großer Prachtentfaltung. Im Mittelriſalit iſt nur der oberſte Stock ausgezeichnet, indem die an den Ecken verwendete joniſche Pilaſterordnung auf denſelben übertragen und das Gebälk hier, ſtatt der Attika, mit einem Reliefgiebel abgeſchloſſen wurde. Die Rücklagen aber mit ihrer Liſenen-Architektur erreichen nicht die Höhe dieſer bevorzugten Bautheile, ſo daß das Ganze eine höchſt bewegte und intereſſante Umrißlinie zu Wege bringt. Wieder zeigt ſich hier im Detail, namentlich in den Fenſterverdachungen bei der ſonſt ſo klar und groß entworfenen Architektur, eine Freude an kleinen, zierlichen, aber gehäuften Formen, welche wie eine Nachwirkung der deutſchen Renaiſſance erſcheint, deren künſtleriſcher Grundſatz ja auch war, einzelne Theile in der einfach gehaltenen Baumaſſe beſonders reich und durch ſie das Ganze zu ſchmücken. Im Inneren iſt der Bau, von deſſen alter Einrichtung ſich wenig erhalten hat, nicht eben bedeutend. Namentlich überraſcht, daß nur das rechte der Riſalite, der äußeren Architektur entſprechend, einen größeren Raum, den Speiſeſaal beherbergt, während hinter dem linken ſich ein kleines Boudoir befindet.

Das Luſtſchloß Kleßheim bei Salzburg (1708—1730), welches Fiſcher als ſein Werk darſtellt, habe ich nicht geſehen. Nach den mir bekannten neueren Abbildungen ſcheint die Façade verſchiedene Abänderungen im klaſſiciſtiſchen Sinne erfahren zu haben. Nach der vom Meiſter ſelbſt dargeſtellten Anſicht ähnelte der zweiſtöckige Bau

in ſeinen Flügeln den Rücklagen des Palais Clam Gallas. Im Mittel dagegen erhebt ſich eine reich im Grundriß entwickelte Arkadenarchitektur für das Veſtibul und für den ſich über die Geſimshöhe der Flügel erhebenden Hauptſaal, ein flotter Entwurf zu einer Villa im größten Stile, welche auch mit einem großartigen Park in Verbindung gefetzt wurde.

Die dekorative Auffaſſung dieſes Baues wiederholte ſich in Fiſchers jetzt wieder zerſtörtem Gartenhaus für das Palais Liechtenſtein in der Roßau zu Wien, an welchem zwei Gebäudekörper unter ſich durch einen Bogen verbunden, dem Durchblick in der Achſe des Schloſſes freien Raum ließen und doch dieſe ſelbſt energiſch abſchloſſen.

Im Weſentlichen haben wir, bisher rückwärts ſchauend, von der Höhe Fiſcher'ſcher Kunſt die früheren Werke des Meiſters betrachtet. Denn es entwickelte ſich im Alter ſichtlich bei ihm die franzöſiſche Auffaſſung der Architektur auf Koſten der von italieniſchen Grundanſchauungen ausgehenden nationalen.

Die reinſte Verbindung beider in ihm lebenden Kunſtarten zu einer glanzvollen künſtleriſchen That zeigt ſich im Bau der Winter-Reitſchule, welche wieder einen Theil der kaiſerlichen Burg bildet. Das Innere iſt ein mächtiger, über großer Kehle flach gedeckter Saal, den eine Säulenhalle umgiebt. Nach außen erſcheint das Gebäude, wohl mehr den Anforderungen der nicht vollendeten Schloßtheile als gerade des bezeichnender Weiſe allein fertiggeſtellten Reithauſes entſprechend, als vierſtöckig, derart, daß die beiden unteren Halbgeſchoſſe in eine Ruſtika, über dem Gurtgeſims aber die beiden Obergeſchoſſe durch Liſenen zuſammengefaßt ſind. Der dritte, als der Hauptſtock, hat Rundbogenfenſter und über ſchmuckem Barockornament Giebelverdachungen. Die abgerundete Ecke des Baues gegen den Michelerplatz aber, die einzige, die eine freiere Anſicht geſtattet, wurde mit großer Pracht ausgebildet: Zu beiden Seiten der Rundung je zwei einfenſtrige Vorlagen, bei welchen an Stelle der Liſenen je zwei ſchöne Säulen treten, in der Rundung ſelbſt wechſeln Pilaſter mit zwiſchen dieſe geſtellten Säulen. Ueber dem Hauptgeſims und der Baluſtrade iſt reicher, wieder in franzöſiſchem Sinn gedachter Figuren- und Trophäenſchmuck angebracht und endlich eine reizvoll ausgeſtattete Zierkuppel aufgerichtet. Wohl abgewogen in den Maſſen, fein in den Gliederungen, edel in den Verhältniſſen, fehlt dieſer Façade nichts an der höchſten Vollendung innerhalb des Barockſtiles, als ein ihrer Schönheit entſprechender Zweck. Das mochte Friedrich der Große empfunden haben, als er ſie zum Vorbild für den Bau der Berliner Königlichen Bibliothek erwählte.

Einen ſtarken Schritt nach der franzöſiſchen Seite hin thut Fiſcher

in der Wiener Hofbibliothek (1723—1726). Die Strenge der aller geſchweiften Linien ſich enthaltenden joniſchen Ordnung über ruſticirtem Erdgeſchoß, die Bildung der Fenſter, deren Gewände theilweiſe gar nicht profilirt ſind, das nach Art gleichzeitiger Pariſer Bauten angeordnete Ueberſchneiden der Rundbogen der Achſenfenſter durch die Linie des Architraves, die wohl abgewogene, aber trockene Vertheilung der drei Riſalite, alles dieſes offenbart eine ſtrengere Schule, aber weniger Selbſtwillen als in den übrigen Werken Fiſchers. Der Bau wirkt kalt und vornehm und entbehrt trotz ſeines ſchönen Figurenſchmuckes jener Freudigkeit und lebendiger Zierlichkeit, welche jene auszeichnet. Im Grundriß iſt aber die Wiener Schule noch völlig mächtig.

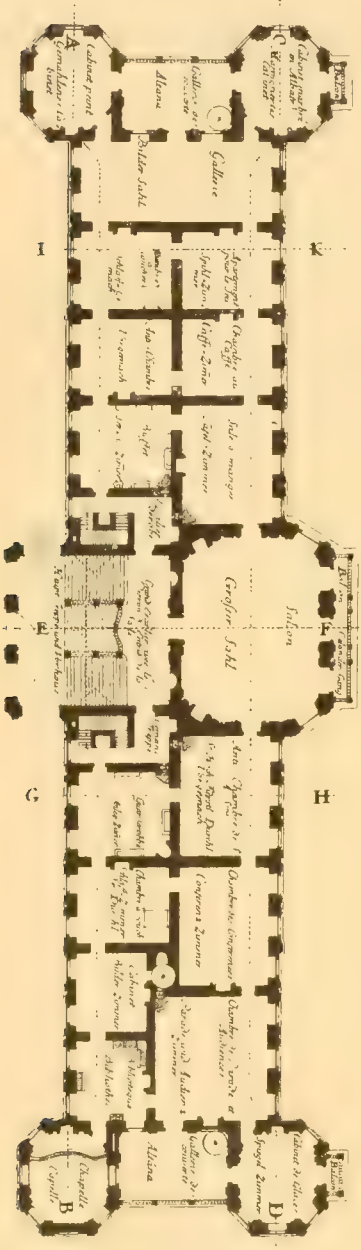


Fig. 67. Schloss Belvedere zu Wien. Hauptgeſchoss.

Man darf daher vielleicht dieſen Bau dem *Joſef Emanuel Fiſcher von Erlach* (geb. zu Wien 1695, † daſelbſt 1742) zuſchreiben. Meines Wiſſens iſt freilich über den Lehrgang dieſes Künſtlers nichts bekannt, als daß er der Gehilfe und ſpäter der Amtsnachfolger ſeines vielbeſchäftigten Vaters war. Da dieſer nun beim Beginn des Baues ſtarb, ſo kann man vermuthen, daß die Façade nach den Anſichten des Sohnes verändert worden ſei, da die Grundrißentwickelung in einem gewiſſen Gegenſatz zu der Façadenarchitektur und dieſe zu dem künſtleriſchen Weſen des Vaters ſteht.

Die bezeichnende Sonderart der Fiſcher'ſchen Bauten ſcheint mir nämlich in der freien Größe des Entwurfes, in der müheloſen Bewältigung der architektoniſchen Maſſen durch ein auf geſundem Kunſtempfinden, nicht auf Regeln beruhendem Schönheitsgefühl zu liegen. Ferner in der großen Sicherheit der Einfügung der Plaſtik in die Baukunſt, die hier ſich ſo innig mit derſelben verſchwiſtert, wie

kaum in einer anderen Bauzeit, endlich in dem ſicheren Fluſs der Linien. In der Grundrißbildung iſt es die flotte Behandlung der Maſſen, die Raumſchönheit und eine gewiſſe Nachgiebigkeit gegen die Forderungen des Aufriſſes, weniger die praktiſch bequeme Anlage, in welchen ſich Fiſchers Meiſterſchaft äußert. In der Detailbildung ſtrebt er von barocken zwiſchen denjenigen des Hildebrand und des Dientzenhofer ſtehenden Formen mehr und mehr zu jener klaſſiſchen, aber doch freien Geſtaltung, welche die Bologneſer Schule liebte, wie denn das ganze Leben des Meiſters ein Fortſchreiten von der nationalen, in Wirklichkeit aber vorwiegend norditalieniſchen Kunſt, zu einer mehr allgemein gültigen erſcheint.

Bei der großen Menge der noch anderweit Fiſcher zuzuſchreibenden Bauten muß man mit Vorſicht urtheilen. Denn auf ſeinen Namen hat ſich eine Fülle von Anerkennung geſammelt, ſo daß man gern bereit war, alles Gute ihm zuzuweiſen.

Jedoch war er nicht der einzige Künſtler Wiens. Es wird daher gut ſein, die als ſicher anerkannten Werke ſeiner Mitſtrebenden zuerſt zu betrachten, um, ſobald die Eigenart jedes Künſtlers thunlichſt feſtgeſtellt iſt, dieſe mit den erhaltenen Barockwerken ſelbſt zu vergleichen.

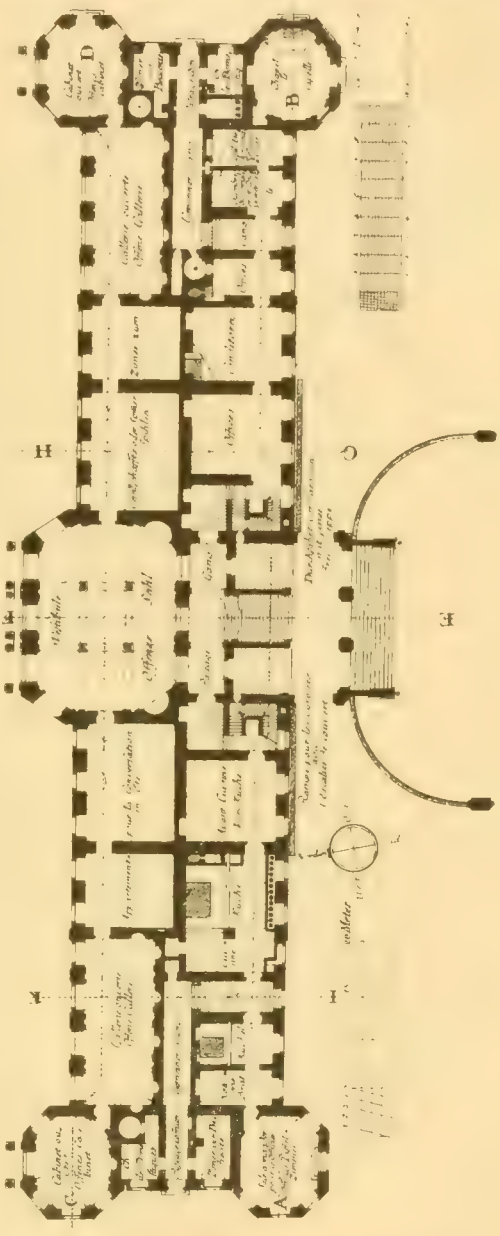


Fig. [illegible]. Schloss Belvedere zu Wien. Untergeschoss.

Neben Fiſcher von Erlach iſt *Johann Lucas von Hildebrand* (geb. 1666, † zu Wien 1745) bald nach ſeiner Rückkehr aus Italien, wo

er ſeine Jugend verbracht hatte, der gefeierteſte Architekt Wiens in jener großen Zeit geweſen. Weiß man über das Leben Fiſchers wenig, ſo hat ſich faſt nichts über die äußeren Verhältniſſe ſeines Nebenbuhlers in den mir zugängigen Quellen erhalten.

Er baute das Luſtſchloß Belvedere[1]) (1693—1724) (Fig. 67—69) in Wien für den Prinzen Eugen von Savoyen und dieſer Bau muß uns vorzugsweiſe als Anhaltspunkt zur Darſtellung ſeiner künſtleriſchen Eigenart gelten, obgleich die innere Ausſtattung der Lieutenant *Le Fort du Plessy* und die Gartenanlagen der bayeriſche Garteningenieur *Girard* beſorgte. Dabei ſei feſtgehalten, daß Hildebrand anſcheinend früher in Wien mit größeren Aufträgen beſchäftigt war als Fiſcher.

Zuerſt fällt die völlig eigenartige Gliederung des Hauptbaues auf, welche in keiner Weiſe auf fremde, ſondern ſichtlich nur auf heimiſche Vorbilder zurückgreift. Das Schloß beſteht aus einem rechtwinkligen Oblong, an deſſen Ecken je ein aus dem Oval gebildeter achteckiger Pavillon ſich befindet. Der Mitteltrakt baut ſich gegen den etwas tiefer gelegenen Garten mit drei Seiten des Achtecks, gegen den Hof durch eine in der Höhe des erſten Geſchoſſes abſchließenden Durchfahrt vor. Die Bodenlage ermöglichte gegen den Garten ein volles, mit verzierter Ruſtika verſehenes Erdgeſchoß anzulegen, deſſen Hauptraum ein mächtiger achteckiger Saal bildet und an den ſich die Sommergelaſſe anſchließen, während an der Hofſeite in einem Halbgeſchoß die Wirthſchaftsräume, hinter dem Saale aber die mächtige dreiarmige Treppe ſich befindet. Die Gliederung des Hauptſtockes ergiebt ſich hieraus: Die Treppe und der Saal in der Mitte, an letzteren anſchließend die doppelten Zimmerfluchten bis in die zierlichen Pavillonkabinets, dahinter die Wohn- und Schlafgemächer in geſchickter und durch Nebentreppen bequem zu bewirthſchaftender Anordnung, zwiſchen den Pavillons Altane. Zum dritten Geſchoß erhebt ſich nur der Saal, während ſeitlich noch auf etwa die Hälfte des Gebäudes ſich Zimmer für die Hofſtaaten befinden. Zunächſt iſt von Bedeutung, daß jeder Bautheil ſein Dach für ſich hat, daß alſo hinſichtlich der Durchbildung der Umrißlinie die Franzoſen noch überboten erſcheinen. Dann überraſcht die Zierlichkeit und Detaildurchbildung der architektoniſchen Motive. Das Hauptgeſchoß gliedern an den Pavillons und dem Saalbau Hermen, an den anſtoßenden je fünf Achſen Doppelpilaſter, weiterhin Doppelliſenen. Die beiden erſteren Formen ſind korinthiſcher Ordnung und verziert durch ein eigenthümliches, die Schafte dicht unter der Mitte umfaſſendes Band. Im ganzen dritten Stock erſcheinen Zwergpilaſter,

[1]) Residences mémorables de l'incomparable héros de notre siècle, en représentation des édifices et jardins d'Eugène François, Duc de Savoye et de Piemont. Augsbg. 1701.

welche wieder und zwar noch reicher als die unteren durch Bandwerk verziert ſind. Die Fenſter ſtehen ziemlich eng. Ihre Gewände ſind im Erdgeſchoß ruſticirt. In den oberen ſind die Verdachungen zu be-

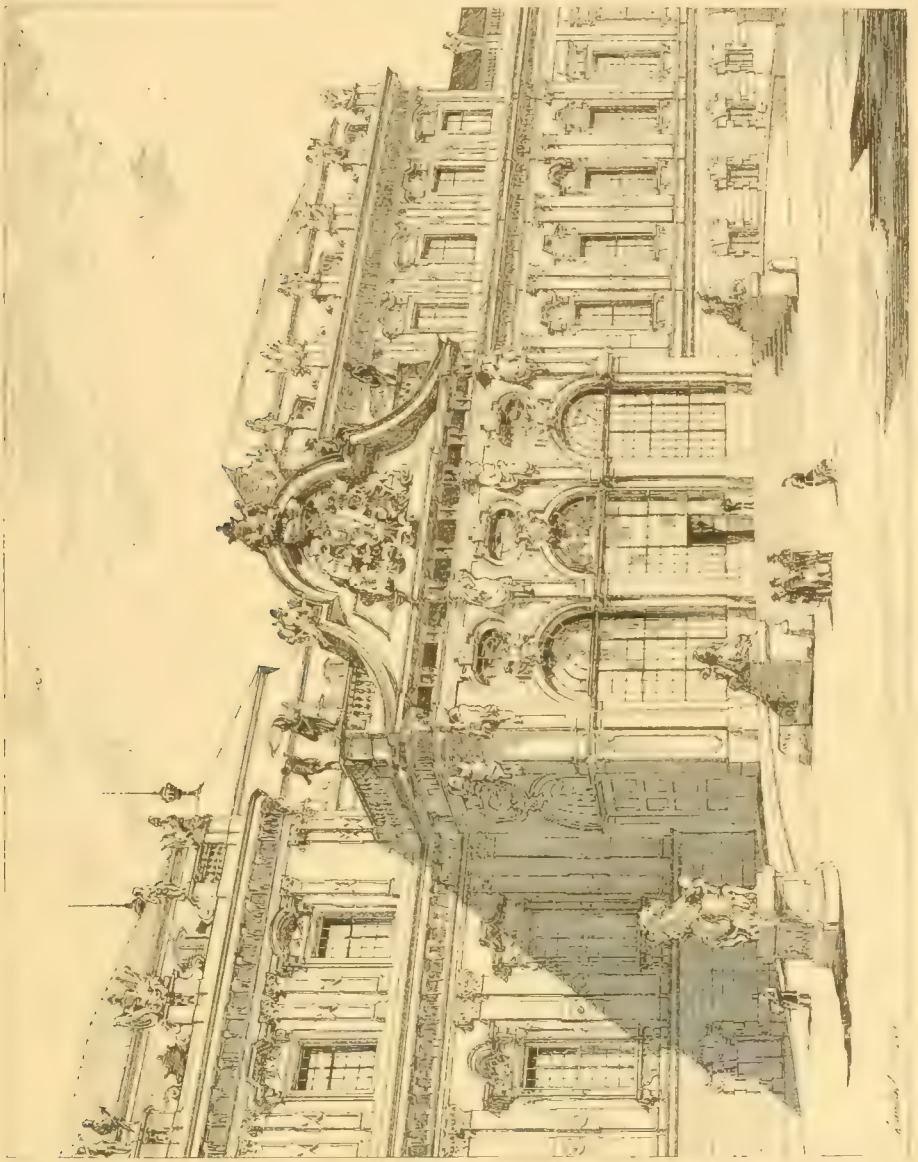


Fig. 61. Schloss Belvedere zu Wien. Thorantage.

achten, welche im Profil, wie in der Linienführung durchaus barock, aber nicht nach italieniſcher Weiſe groß und ſchwungvoll, ſondern mit einer etwas ängſtlichen Sorgfalt möglichſt reich ausgebildet wurden.

Die Geſimſe ſind meiſt leicht verkröpft und durch zahlreiche feine Konſolen belebt. Bemerkenswerth ſind die Attiken, welche aus Poſtamenten und konſolenartigen Anläufen an denſelben, aus Statuen und Trophäen und aus zierlichen Dachfenſtern beſtehen, ferner die Kuppeln der Pavillons, von deren Spitze ſich eine Decke wie ein Stoffgehänge über die Wölbung legt, endlich die ganz barocke Ausbildung der Durchfahrt in drei Arkaden, lebhaft geſchweiftem Giebel und zierlich ſelbſtändiger Architekturbehandlung.

Wohl kein Werk in Wien iſt mehr geeignet zu überraſchen, als dieſes der barocken Größe, dem eigentlichen Grundweſen der italieniſchen Kunſt ſo völlig entſagende, in der Vielheit der Zierformen den Ausdruck der fürſtlichen Vornehmheit ſuchende Werk. Wenngleich einzelne Details, z. B. die zierlich dekorative Behandlung der Ruſtika auf die Schule der Carnevale hinweiſt, ſo ſind dies doch völlig untergeordnete Dinge gegenüber dem urſprünglich ſchaffensfrohen Geiſte, welcher aus dieſem eigenartigen Werke ſpricht.

Trotz des franzöſiſchen Bauleiters iſt auch das Innere des Schloſſes völlig deutſch. Dies bekunden zunächſt die drei Mittelräume, die Treppe, deren flache Decke von in ſchlanken Hermen endenden Atlanten getragen wird und an deren Gewänden und Thüren ſich überall echt deutſche Zierluſt bethätigt; ferner der Gartenſaal, deſſen reich ſtukkirtes Gewölbe auf vier in der Mitte ſtehenden Atlanten und auf den indiſchen ähnlich gebildeten Profilen ruht; und endlich der glänzende, mächtig hohe Hauptſaal mit ſeinen Eckpilaſtern, ſeinen großen Spiegeln, ſeinen in reichen Linien umzeichneten Oberlichtern und glänzend ausgemalter Flachdecke. Die Schilderung der einzelnen Räume muß hier füglich dem Kleiner'ſchen, zwar nicht gut gezeichneten, aber wohlgemeintem Kupferwerk überlaſſen bleiben. Gewiſſe eigenartige Formen aber mögen herausgegriffen werden: Zunächſt die Vorliebe für Hermen der verſchiedenſten Art und die ſchlanke Bildung derſelben; weiterhin die Neigung, die Linien derſelben oder auch der Pilaſter durch ein Band zu unterbrechen; in der Detailbildung der Verdachungen die Freude an kurz gebrochenen Linien; im Profil die beſcheidenen Ausladungen, feinen Gliederungen von mit Vorliebe in der Kurve gebildetem Querſchnitt. In der Stukkirung herrſcht faſt ausnahmslos das Flachornament und zwar in jenen zierlichen, von zahlreichen Geraden unterbrochenen Bandlinienverſchlingungen, die eine beſondere Eigenart öſterreichiſcher Stukkateure iſt. Seltener finden ſich jene an die antiken Grotesken erinnernden Malereien, welche wir in Turin und Paris etwa gleichzeitig beobachteten. Wo barocke Formen, etwa im Geiſt der Galli Bibiena gewählt ſind, erſetzen dieſelben den flotten Schwung durch einen oft

etwas gekünstelten, aber immer sorgfältig und reich durchgebildeten Aufbau. Im ganzen Schlosse aber zeigt sich eine Einheit des Schaffens, welche die Annahme eines Wechsels in der Leitung beinahe ausschliesst.

Aber mit dem Schlosse allein war die Anlage nicht vollendet. Auf ungünstigem, lang eine Berglehne hinauf sich erstreckendem Grundstücke musste ein Garten geschaffen werden, welcher der Grösse des fürstlichen Feldherren gemäss war. Erst mit diesem, erst in seiner Umgebung erhält das Schloss seinen vollen Reiz. Auf bekrönender, Wien überschauender Höhe errichtet, trennt es den gegen die Festungslinie gelegenen wagrechten Hof mit seinem stattlichen Teich, die Gitterthore seitlich vom Bau von dem ansteigenden Garten, in welchem alle Linien, die Treppen und Rampen, wie die Beete des Parterres, das Heckenwerk wie die Wasserkünste auf den beherrschenden Bau hinweisen. Von besonderem Werthe ist noch das „untere Belvedere", der Flügelbau, welcher sich nöthig machte, um hier den Garten rechtwinklig abzuschneiden und von dem fünfeckigen Hof zu trennen, der sich aus einer geschickten Grundrisslösung der Thoranlage ergab. Denn der „Rennweg" schneidet im spitzen Winkel die Achse des Grundstückes, ein widriger Umstand, der auf das trefflichste durch die Anlage der Flügelbauten an dem stattlichen Thore verdeckt wurde. Hier entstand sogar ein zweites, vorzugsweise als Wohnung benutztes schlossartiges Gebäude, dessen prachtvolle innere Einrichtung heute noch zu den hervorragendsten Sehenswürdigkeiten der Ambraserssammlung gehört, welche jetzt die einstigen Gemächer des Prinzen Eugen einnimmt.

Als weiteres Werk Hildebrand's wird ferner mit voller Entschiedenheit der Konvent des Klosters Göttweig in Niederösterreich genannt, welches der sehr baueifrige Abt Godfried Bessel nach einem Brand im Jahre 1718 errichten liess. Die Inschrift 1735 an der Sonnenuhr im Hofe dürfte die Zeit der Vollendung angeben. Die Göttweiger Kirche ist auf romanischem Grunde errichtet und besitzt noch eine Krypta aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts unter dem Chor. Sie wurde ziemlich nüchtern zuerst in der Renaissancezeit, dann um so schwülstiger etwa um 1660 erneuert. Die mächtige Säulenhalle, welche jetzt zwischen den beiden unfertigen Thürmen die Façade bildet, gehört aber der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, etwa dem *d'Allio* an. Dagegen ist in den zur Durchführung gelangten Theilen des Klosterbaues Hildebrand's Hand wohl erkennbar. Die Baulichkeiten sind einfach, in ihrer Architektur nicht durchweg alt, umziehen aber die Plattform des hohen Berges, auf dem das Kloster steht, in mächtiger Ausdehnung. An den Ecken erheben sich stattliche Thürme, die Umrisslinie ist durch die Abstufungen des Dachwerkes belebt. Von künst-

leriſcher Bedeutung iſt auch hier die Treppe: drei große, rechtwinklige Augen umfaſſende Arme. Die Stockwerkshöhe im Untergeſchoß iſt zwar für die Breite der Anlage etwas niedrig, aber es gelang dem Meiſter doch bei ſeiner zierlichen Behandlung der Glieder durch eine toskaniſche Loggia den Aufgang ſtattlich einzuleiten. Im oberen Geſchoß ſind die Wände durch Blendarkaden, darüber durch Hermenſtellungen gegliedert. Die Decke bildet ein großes Gemälde. Der Raum hat in ſeiner Farbloſigkeit etwas leeres. Aehnlich ſind die Empfangsräume, namentlich der ſtattliche Sommerſpeiſeſaal gebildet. Manche Details, Ledertapeten, Gobelins, Tiſchlerarbeiten, die ſchönen Stukkdecken haben ſich aus der hier zu behandelnden Bauzeit erhalten.

Als ein dritter großer Wiener Künſtler galt bisher *Domenico Martinelli*. Aber die Kunſtgeſchichte Wiens ſteht noch auf ſo ſchwachen Füßen, daß durch die Zweifel, die Dr. Ilg darüber ausſprach, ob dieſer Architekt überhaupt an dem ihm zumeiſt zugeſchriebenen Liechtenſtein'ſchen Majoratshaus (1699—1711) in der vorderen Schenkengaſſe thätig geweſen ſei, es fraglich wird, ob demſelben irgend eine Bedeutung beizulegen iſt. Das Urtheil Milizia's ſpricht freilich hierfür, und da der Antheil *Fuga's* an dem etwa gleichzeitigen Palais Liechtenſtein in der Roſſau feſtſteht, ſo kann wohl angenommen werden, daß der ſonſt ſo ſorgſame Gelehrte in Rom genaue Kunde über die Vorgänge in Wien hätte erhalten können. So lange alſo nicht klare Beweiſe gegen dieſe Annahme erbracht werden, müſſen die alten Angaben wohl gelten. Dr. Ilg weiſt auf *Gabriel de Gabrielis* (geb. zu Roveredo 1671) als auf den Meiſter hin, der den Bau begonnen, und auf *Alexander Kristian* oder *Christiani* (aus Innsbruck), der ihn ſeit 1698 fortgeſetzt habe, da die im erſten Entwurf vorgeſehene Treppenanlage nicht genügt hatte.

Von Gabrielis iſt ein Werk ſicher nachweisbar, das Schloß zu Ansbach, deſſen Bau im Jahre 1713 begann und das ſich gerade durch ſeine vier kleinen, ſtatt der in Wien üblichen einen großen Treppe auszeichnet. An der Façade und in der Detailbehandlung beider Werke zeigt ſich eine unverkennbare Verwandtſchaft, wenngleich die Ansbacher Façade trockener und wirkungsloſer iſt. Eine Entſcheidung mit einigem Anſpruch auf Sicherheit zu fällen, ſcheint mir aber trotzdem nicht möglich. Es genüge daher feſtzuſtellen, daß das Majoratshaus durch die Architektur Fuga's kräftig beeinflußt iſt. Die große Pilaſterordnung über dem Erdgeſchoß im Mittelriſalit, das ſtarke Konſolenhauptgeſims mit eingeſtelltem Mezzanin ſind im Profil und Entwurf zwar italieniſch, doch nicht ſo ausgeſprochener Weiſe, wie die Durchbildung der Fenſter mit den die Bekrönungsgiebel tragenden Konſolen, den eigenthümlichen, aus Florenz entlehnten gehängeartigen Platten

und Tropfſteinen über dem oberen Drittel der Gewände, der etwas läſſigen und ermüdeten Bildung der Verdachungen. Wenn man das mit übereck geſtellten Säulenpaaren, zahlreichen Verkröpfungen, Balkon und Statuen verzierte dreitheilige Thor von der Façade abzieht, in

Fig. 70. Palais Kinsky zu Wien. Mittelriſalit.

welchem ächt deutſches Barock auch in den Profilen ſich bekundet, ſo wird man in noch höherem Grade den italieniſchen Grundzug des erſten Entwurfes empfinden. Dieſer äußert ſich auch in der völligen Geradlinigkeit des Grundriſſes, der um einen rechtwinkligen Hof angelegt und durch die ſpätere Einfügung der neben dem langen Podeſte in einem Arm aufſteigenden Feſttreppe reichere Geſtaltung erfuhr. Die

Theilung des Vorhauſes durch zwei Reihen Säulen und eine Reihe Pfeiler würde dem deutſchen Kunſtempfinden jener Zeit nicht genügt haben. Um ſo glanzvoller geſtaltete ſich die Treppe zu einer Leiſtung höchſter dekorativer Pracht, indem ſowohl am Podeſt, als am Treppenarm längs des ſchmalen Auges ſich eine reiche Säulen- und Pfeilerarchitektur entwickelte, die im oberſten freien Geſchoſſe ſich an den Wänden erneuert. Die Künſtler dieſer Treppe, der Bildhauer *Giovanni Giuliani* und der Stukkateur *Santino Bussi* (aus Biſſone), haben ſich in graziöſen Leiſtungen erſchöpft. Die Architektur aber dürfte dem *Antonio Galli Bibiena* angehören, dem Schwiegerſohne Buſſi's.

Wenn nun die Eigenart der wichtigſten, namentlich feſtzuſtellenden Architekten Wiens ſomit zu umſchreiben getrachtet wurde, ſo liegt die Verſuchung nahe, nunmehr in die geſchaffenen Schubfächer die einzelnen Bauten zu vertheilen. So iſt im Weſentlichen früher vorgegangen worden, aber wohl ſicher mit wenig Anſpruch auf Wiſſenſchaftlichkeit. Denn es kann höchſtens feſtgeſtellt werden, welcher Richtung die einzelnen Bauten ſich nähern, nirgends aber ſcheinen mir die ſtiliſtiſchen Anzeichen ſo ſcharf, daß man, ohne durch urkundliche Belege unterſtützt zu werden, mit völliger Sicherheit urtheilen könnte.

In den Schaffenskreis des Hildebrand gehören zunächſt zwei wichtige Bauten, das Palais Kinsky in Wien und das Schloß Mirabell in Salzburg.

Das Palais Daun, jetzt Kinsky (etwa 1709—1713) (Fig. 70), an der Freiung in Wien, trägt ganz den Zug von Friſche und heiterer Urſprünglichkeit wie das Belvedere, jenen Schmuckſinn, der ſich in Formen nicht leicht genug thut. Hier war freilich der Bauplatz kein ſo glücklicher, ein lang geſtrecktes, eingebautes Grundſtück von etwa 30 Meter Breite ſollte den Hofhalt eines der mächtigſten Männer des Reiches beherbergen. Die Façade konnte ſich daher nur in 7 Achſen entwickeln, deren mittlere drei ein Riſalit bilden. Das Erdgeſchoß mit ſeinen ruſticirten Fenſtergewänden entſpricht jenem im Belvedere, ebenſo wie die Geſtaltung der Verdachung im dritten, dem Hauptſtockwerk und die Ausbildung der Attika. Von den italieniſchen Meiſtern entlehnt, erſcheint dagegen die große, die beiden oberen Geſchoſſe vereinende Pilaſterordnung und einige Details der Fenſter. Aber der Gedanke, die Pilaſter im Riſalit durch mächtige Hermen zu erſetzen und die Ausbildung des Thores mit einer kecken Barockarchitektur, die Fülle des zierlich durchdachten Details an allen Gliederungen, dieſe bezeichnendſten Eigenthümlichkeiten des Baues weiſen auf Hildebrand.

Deutſch iſt auch der Grundriß, wenngleich auch Manches vom Liechtenſteinhaus entlehnt ſcheint. Das Vorhaus erweitert ſich hier

alsbald zum stattlichen, kuppelartig überwölbten und die beiden Untergeschosse überschneidenden Ovalraum, die Räume schliessen sich bequemer an einander und steigern sich im Hauptgeschoss in dem hoch aufsteigenden Ovalsaal. Die zwar nicht eben grosse, aber wirkungsvolle Treppe erscheint sogar als das Vorbild jener in dem älteren Gebäude. Bei verwandter Anlage entbehrt sie des Auges, die Architektur ist strenger, unentwickelter, theilweise, wie in den Zwickeln der Bogen,

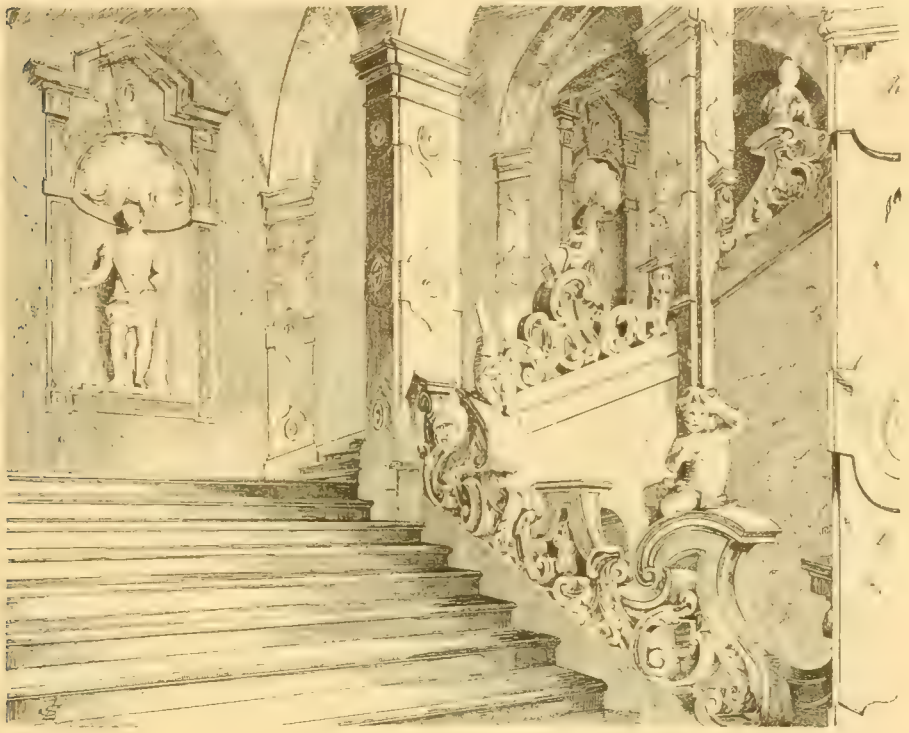


Fig. 71. Schloss Mirabell zu Salzburg. Treppe.

sogar mehr für das Aeußere geeignet. Die originelle Behandlung der Treppengeländer als aufsteigendes, in durchbrochenen Steinplatten hergestelltes Bandwerkornament ist eine Eigenart Wiener Bauten, welche auch bei Fischer vorkommt.

Im Schloss Mirabell zu Salzburg nach 1700? äußert sich die Verwandtschaft zum Belvedere vorzugsweise in den Innenräumen. Die reizend mit zierlichem Stukkwerk ausgeschmückten Vorhäufer zu beiden Seiten des rechtwinkligen Haupthofes zeigen dieselbe weniger als die prächtige Treppe (Fig. 71), die in drei Armen um ein breites, recht-

winkliges Auge aufſteigt, während längs der Fenſterwand der Podeſt hinläuft. An Thüren und Niſchen findet man die Verdachungen, an den Pfeilern die Bandverzierungen, an den Treppengeländern die beſonders reizenden, mit Kinderfiguren und Rankenwerk ausgeſtatteten Ornamentplatten wieder. Die Façade entſpricht nach ihrer Erneuerung (1808) freilich nicht ſo ganz mehr der Kunſtart Hildebrand's, da ſie in ziemlich trockener Architektur das bekannte Schema dreiſtockiger Anlagen wiederholt. Nur das Thor mit ſeinen verkröpften toskaniſchen Säulen, ſeinen kleinen Seitenthüren und ovalen Oberlichtern über denſelben gehört noch rein der alten Anlage an. Aber man muß die alten Stiche *P. Daurèiter's* nachſehen, um zu erkennen, daß einſt die Geſtaltung derſelben eine weſentlich andere war, daß den mittelſten der drei Riſalite ein Giebel, ähnlich jenen über der Durchfahrt am Belvedere, bekrönte, daß die Pilaſter wieder jene Bandverzierungen trugen und daß der maleriſchen Empfindung für Umrißlinien entſprechend ein hoher, barock geſchweifter Thurm den Bau überragte. In dem ſeitlich an das Schloß ſich anlehnenden Garten mit ſeinen zierlichen Baluſtraden, Vaſen und Statuen tritt ein gleicher Geiſt wie im Belvedere, hervor.

Einen weiteren Schritt von Hildebrand zu Fiſcher ſtellt das Palais Neupaur, jetzt Bräuner (Singerſtraße 16, erbaut vor 1725) dar, an dem die ſpielend behandelte Eckquaderung, die eigenartige Attika, das an Stelle der Säulen Atlantenhermen verwerthende dreifache Thor, die Verdachungen und Gewände der drei Obergeſchoſſe an erſteren Meiſter erinnern, während die ſchwungvolle Behandlung des Detail ſich dem Palais Trautſon nähert. Die reich ausgeſtattete und vornehme Treppe iſt dagegen völlig Hildebrandiſch.

Die Thoranlage von Mirabell finden wir in vergrößerter und glänzender entfalteter Weiſe am Palais Schönborn, Renngaſſe 4, wieder. Hier werden die großen ovalen Oberlichter über den Nebenthüren noch durch eingeſtellte Säulen verziert. Das großartige, klar gegliederte Vorhaus ruht auf zwei Reihen gekuppelter toskaniſcher Säulen und führt zu einer zwar räumlich beſchränkten, aber um ſo glänzender ausgeſtatteten dreiarmigen Treppe über. Dieſe wie die Haupträume des Feſtgeſchoſſes ſind ſchon im reichſten Rococo dekorirt. Wir werden auf dieſen Bau zurückzukommen haben als auf den Ausgangspunkt des großen fränkiſchen Meiſters *Balthasar Neumann.*

Der Palaſt der böhmiſchen Hofkanzlei, Wipplingergaſſe (1714) neigt ſchon gänzlich zu Fiſcher hinüber. Zwar iſt das Syſtem der Thoranlage dem des Palais Bräuner nahe verwandt, aber die Anordnung der Façade, die ſchlichtgroße Behandlung der Architektur, der energiſche Reichthum der Achſenfenſter weiſt auf das Palais Trautſon. Dem-

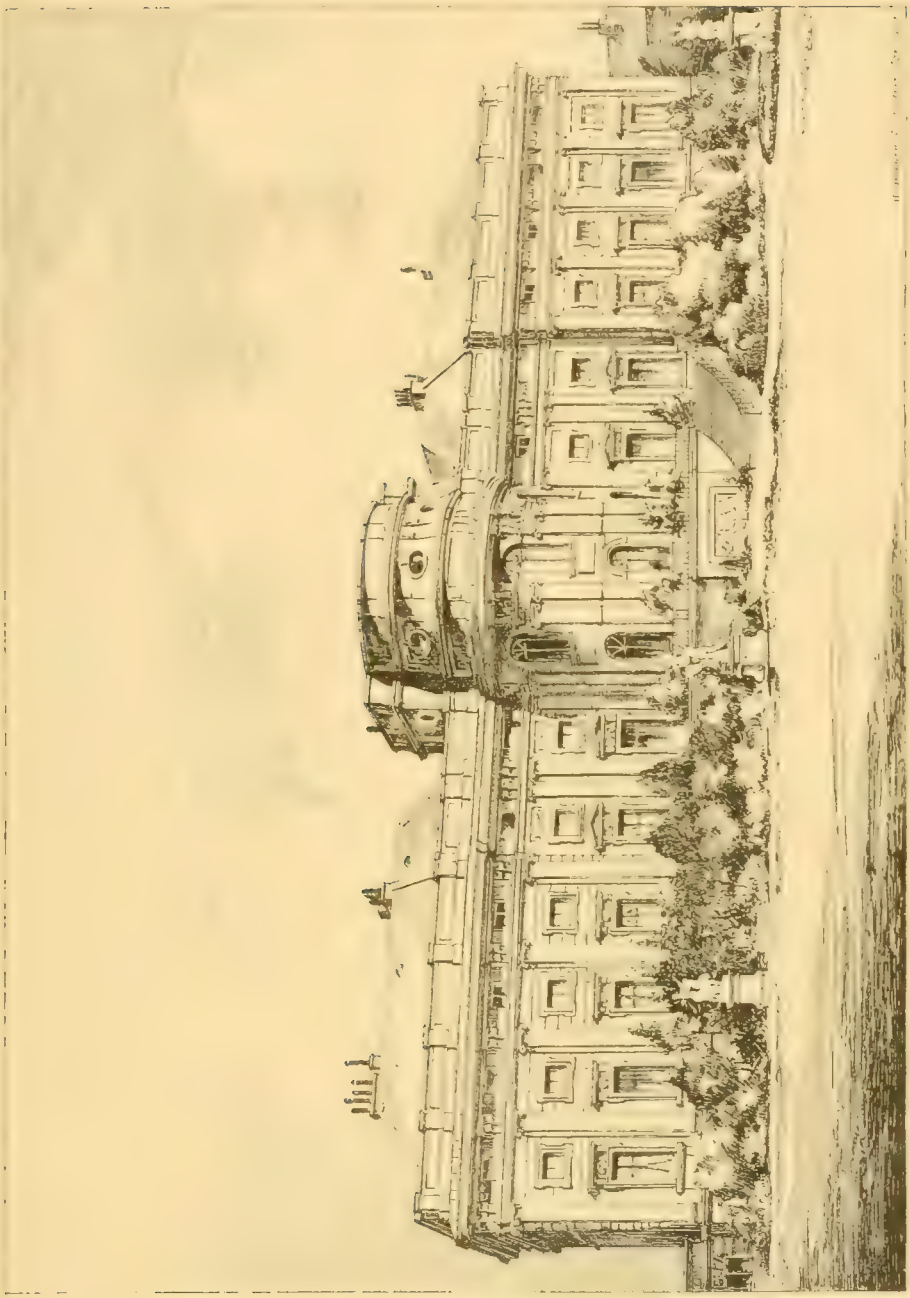


Fig. [illegible]. Palais Schwarzenberg zu Wien. Gartenanſicht.

ſelben ſchlieſst ſich das Rathhaus ſeit 1706 umgebaut an, welches im Detail freilich eine ziemlich unſichere Hand verräth, wenngleich die

Entwickelung der Rifalite bei langem Bau und enger Straße geſchickt durchgeführt iſt. Die ſchweren und unſchönen Kapitäle der Pilaſter, das in Haupt- und Nebenlinien nicht ganz klare Kranzgeſims, die laſtende Barockform der Verdachungen verrathen dies noch mehr, als die durch das niedere Erdgeſchoß der urſprünglichen Baulichkeiten bedingte Form des Thores. Denn deſſen ſeitliche Säulen reichen mit ihren übereck ſtehenden Gebälken und Statuen bis weit über den Korbbogen, ja bis in die Mitte des Obergeſchoſſes hinaus. An den Skulpturen erkennt man *Raphael Donner's* oder ſeiner Kunſtgenoſſen Meiſterhand. Ein weiteres dem Fiſcher zuneigendes Werk iſt der Palaſt der Staatskanzlei, jetzt Miniſterium des Aeußern, an deſſen etwas leerer Façade zwar Einzelnheiten auf Hildebrandt weiſen, aber doch der ganze Aufbau wohl kaum einen Zweifel über den Schöpfer aufkommen läßt. Man muß die 1767 durch Maria Thereſia vorgenommene Erneuerung dabei in Betracht ziehen, welcher auch die zierliche Ausſchmückung von Vorhaus und Treppe theilweiſe zu verdanken iſt. Das Palais Rofrano, jetzt Auerſperg, (1724) in der Joſephſtadt, führt das Programm etwas weiter aus. Denn die nach Art des Trautſon'ſchen gegliederte, breit geſtreckte Façade erhielt ein ſich vorbauendes Mittelrifalit von ſtattlicher Wirkung, deſſen verbrochene Ecken durch Pilaſter gegliedert waren und in deren etwas engen Flächen barocke Fenſter mit Oberlichtern eingezwängt ſtanden. Die ſchöne, dreiarmige Treppe hinter dem vorderen, ovalen Vorhaus, der Saal über letzterem, wie die ganze Façade wurden leider etwa zu Ende des Jahrhunderts in ihrer Ausſchmückung, wie ſie der jüngere *Fiſcher* geſchaffen hatte, verändert. Die alte Geſtaltung erhielt uns *Kleiner's* Stich.

Das Gartenpalais Mannsfeld-Fondi, jetzt Schwarzenberg (gegen 1705 begonnen und um 1720 vollendet) (Fig. 72), gehört auch zu jenen Bauten, welche wohl mit Recht Fiſcher zugewieſen werden, ohne daß ein urkundlicher Beweis dafür beſtände.[1]) Die Façade gegen den Garten zu gleicht vielfach jener des Palais Rofrano und anderer in Fiſchers Werk als unausgeführt bezeichneter Gartenhäuſer, welche damals zum Weſen der außerhalb ſeiner Stadtmauern ſich der Sicherheit vor feindlichen Angriffen bewußt werdenden Kaiſerſtadt gehörten. Sie beſteht aus zwei ſeitlichen und einem halbkreisförmig ſich vorbauenden mittleren Rifalit, hinter welchem der in der Querachſe ſich ausdehnende ovale Saal liegt. Hinter dieſem befindet ſich eine nach außen durch eine vornehme Säulenloggia ſich bekundende Durchfahrt, welche ähnlich jener im Belvedere ſich zugleich zum Vorhaus erweitert. Da das

[1]) Vergl. A. Berger, Das fürſtl. Schwarzenbergiſche Gartenpalais, im Bericht des Wiener Alt.-Ver. 1885.

Gebäude über und unter dem Hauptgeſchoſs nur untergeordnete Stockwerke beſitzt, fehlt die Prachttreppe, führt vielmehr zur Loggia eine ſtattliche Rampe. Die Zimmeranordnung ähnelt gleichfalls jener im Belvedere. Auch die Profile zeigen ganz die Wiener Schule, die Neigung für ſchwache und gekrümmte Glieder. Dagegen iſt das Schema des Aufriſſes weder im Geiſte Fiſchers noch Hildebrandts. Man hat daher denſelben dem jüngern *Fiſcher*, dem Sohn des großen Meiſters zuzuſchreiben und zwar um ſo mehr, als die Formen ſchon jene nüchterne Geſtaltung zeigen, welche wir an den Bauten dieſes Künſtlers kennen lernen werden. Dazu iſt in den 1724 erſchienenen Kleiner'ſchen Stichen die Architektur eine weſentlich barockere. Die ſtarke Theilung der Flügelbauten und der ganzen Gartenfront durch joniſche Pilaſter, die Quaderung der Wandflächen zwiſchen dieſen, die ſtreng alle Kurven vermeidende Geſtaltung der Fenſter, namentlich aber die, wie in die Mauer eingelaſſen erſcheinenden, rechtwinkligen Reliefplatten über den Mezzaninen weiſen auf formenſtrengere, wohl durch klaſſiſche Studien vermittelte Einflüſſe hin. Die volle Kraft barocker Gliederung kennzeichnet ſich dagegen in der Inneneinrichtung des Rundſaales, welche durch den Maler *Daniel Gran* 1720 angegeben wurde. Schon die Thüren, dann aber die Verzierung der Spiegel, die geſtelzten Atlantenhermen als Träger des Gurtgeſimſes, endlich die intereſſante Ueberwölbung durch eine mittlere Flachkuppel und zwei anſtoßende Halbkuppeln, die Bildung der Profile, Alles dieſes zeigt, daß auch zu jener Zeit das barocke Empfinden noch in Wien völlig heimiſch war.

Schwankend in den Formen, keinem Meiſter auch nur vermuthungsweiſe zuzuſchreiben, ſind eine ganze Anzahl ſehr ſtattlicher Werke. Eines der reizvollſten iſt das Stahrembergiſche Palais in der Dorotheerſtraße, eine beſonders feſtlich geſchmückte, dreigeſchoſſige Front.

Das Palais Cavriani, zwiſchen Bräuner- und Habsburgergaſſe, zeigt, wie eine mehrſtöckige Façade bei enger Straße in einem ruſticirten Untergeſchoß, die Fenſter meiſt in ſchlankem Aufbau neben einander, behandelt wurde. Bedeutender iſt die ähnlich ſich aufbauende „Mehlgrube", jetzt Hotel Munſch (1698), zwiſchen Kärntnerſtraße und Neuem Markt, welche als das Werk der Architekten *Georg Bowanga* und *Chriſtian Oetl*, doch als nach Fiſcher's Plan erbaut, bezeichnet wird. Dies letztere galt auch von dem benachbarten, jetzt umgebauten Schwarzenberg'ſchen Palais, deſſen Façadenſyſtem dem Trautſon'ſchen verwandt war, aber bei größerer Breite doch nicht den Schwung des letzteren beſaß.

Architekten, welche wohl zumeiſt nur in praktiſchen Ausführungen

ſich bethätigen, die aber doch hier genannt zu werden verdienen, ſind ferner: *Franz Jankel*, der den Bau der Peterskirche leitete und 1724—1727 am Schottenkloſter arbeitete, welches *Matthias Gerl* (1754—1755) vollendete. Architektoniſch iſt beider Werk unbedeutend. Aber es iſt dieſe Leiſtung ſicher nicht als Maßſtab ihres Könnens zu betrachten. Denn Alt-Wien iſt erfüllt von einer Menge höchſt bemerkenswerther Privatbauten, über welche die Nachrichten völlig ſchweigen, die aber in jedem Profil bekunden, in wie weite Kreiſe ein ſicheres Kunſtempfinden gedrungen war. Wer auch die ausführenden Kräfte geweſen ſind, ſie erweiſen ſich faſt ausnahmslos als durch tüchtige Schulung in der heimiſchen Kunſtart ſicher und gewandt. So finde ich bei Marperger *Johann Wilhelm Schubert* als geachteten Architekten genannt, der koſtbare kaiſerliche und herrſchaftliche Paläſte erbaut habe.

Wenn man nach den Arbeiten der italieniſch beeinflußten Tyroler Meiſter fragt, etwa des *Chriſtiani*, der verſchiedenen Glieder der Künſtlerfamilie *Martinelli*, von welchen neben dem ſchon erwähnten *Anton Erhardt* noch *Johann Baptiſt Martinelli* und *Joſef Franz Martinelli* genannt werden, ſo erweiſt es ſich faſt als unmöglich, ſtiliſtiſche Unterſchiede zu bemerken. Denn die Meiſter waren vielleicht ſchon ſeit Generationen Wiener. Nur ſelten findet man ſtiliſtiſche Sonderheiten. Mir fiel ein Palais in der Schenkengaſſe auf, welches einerſeits getreu in Veroneſer Art, faſt wie eine Nachahmung der Caſa Goldſchmidt ſich aufbaut und entſprechend profilirt iſt, andererſeits in den mit ſchweren Fratzen verzierten Konſolen des Hauptgeſims an Innsbrucker Bauten, etwa an das Palais Thurn und Taxis mahnt. Ferner hat das Palais Strattmann (um 1700), Bankgaſſe 4, eine zwar im Detail, aber nicht in ſeinem durch die Zahl der Riſalite und durch eine ſtrenge, wagrechte Gliederung ausgezeichneten Aufbau dem Liechtenſtein'ſchen Majoratshaus entſprechende Bildung. Es gilt als frühes Werk *Fiſcher's*. Das Palais Paar in der Wollzeil unterſcheidet ſich von den übrigen durch die ſtrenge Bildung des Thores. Bei allen dieſen Angaben iſt es ſelbſtverſtändlich nicht meine Abſicht geweſen, ein vollſtändiges Verzeichniß der Bauten der verſchiedenen Meiſter zu geben, eine Arbeit, die zwar ſehr wünſchenswerth, aber wohl nur von einem Wiener Gelehrten zu leiſten wäre.

Sonſt ſtehen die Grundzüge des Wiener Barockhauſes vollſtändig feſt. Der Putzbau herrſchte allgemein vor. In älterer Zeit wurden die Hauptlinien, die Geſimſe, Brüſtungen, aber auch die Gewände als Mauerſtreifen über die ganze Front gezogen und ſo ein Liniengerippe geſchaffen, welches an Venetianer Bauten und deren Steinbalkenwerk erinnert. Später wurden die Füllungen reicher verziert, indem man

etwa dekorativ in flachen Putz gezeichnete Baluſtraden in die Brüſtungsflächen, oder ein Ornament über den Stützen anbrachte, an den Pfeilern die Brüſtungslinien fortließ, um ſo größere Maſſen zu gewinnen. Oder man wählte an Stelle der geraden Linien mehrfach geſchwungene und abgebogene, ſo daß ſich flache Kartuſchen bildeten. Nach und nach, durch den Einfluß der Veroneſer, verſchwinden oder verflachen ſich die wagrechten Linien und entwickelt ſich mehr und mehr der Aufbau der Fenſter übereinander, eine Grundform, die nunmehr für Wien bezeichnend wird und noch heute, z. B. im Heinrichshof Hanſen's, ſich lebensfähig erwieſen hat. Neben den Fenſtern erſcheinen die Pfeiler bald als ununterbrochene Streifen, die gelegentlich durch Putzruſtika an Ecken und Vorlagen ausgezeichnet werden. Die Ordnungen bleiben im Weſentlichen Vorzug der Paläſte. Aber innerhalb des Fenſteraufbaues werden die Formen immer reicher, die Verdachungen nehmen kräftige Barockgeſtalten an, die Brüſtungen ſchwingen ſich aus, die Gewände treten kräftig vor. So gelang es, ſelbſt vielſtöckige Fronten angemeſſen zu gliedern. Immer aber bleibt dem Hauptgeſims ſein Herrſcherrecht, immer werden die Thore reich und bewegt gegliedert. Die meiſt lang geſtreckte, zwei Straßen verbindende Form der Grundſtücke bedingte die Raumvertheilung in zwei durch einen Hof getrennte Baukörper, bei welchen die Hauptgelaſſe von den Straßen, die Nebenräume aber nur von den Umgängen um den Hof Licht erhalten. Die Treppen ſind meiſt beſcheiden, ſtattlicher die Vorhäuſer, durch welche der Verkehr von Straße zu Straße offen blieb, die alſo dem Kleinhandel die gelegenſte Stätte boten.

Die ſpätere Wiener Architektur folgte der von Fiſcher von Erlach angegebenen Anregung. Die Kriege gegen Friedrich den Großen verhinderten aber, daß die Bauthätigkeit im alten Schwunge blieb. Eine der bedeutendſten Schöpfungen dieſer Zeit iſt die Akademie der Wiſſenſchaften (1753–1755), deren Façade an jene des Bayreuther Theaters und an die Art des *Giuseppe Galli Bibiena* erinnert. Jedoch werden als Architekten des Baues die mir ſonſt unbekannten *Dietrich* und *Enzenhofer* genannt. Eine ſehr tüchtige Schulung, weiche elegante Formgebung ſind beſondere Vorzüge dieſes Werkes. Von bedeutendem Werth iſt der geiſtvoll erdachte Grundriß, der faſt das ganze Erdgeſchoß des langen, zwiſchen zwei ſchmalen Gaſſen geklemmten Grundſtückes in ein Veſtibul verwandelt, um für die Treppen und für den großartigen obern Feſtſaal freie Hand zu ſtattlicher Entfaltung zu gewinnen.

Von den Garten- und Landhäuſern, welche größtentheils uns nur noch in Stichen erhalten ſind, vermag ich nicht viel zu berichten.

Leider kenne ich weder Eckartsau noch Schloßhof, die beiden kaiſerlichen Schlöſſer im Marchfeld, welche nach den Abbildungen in Raumvertheilung und glücklicher Ausſtattung Hervorragendes bieten. Das erſtere Schloß baute, nach Ilg, Graf Ferdinand Kinsky nach 1720. Die Formen ſind auch hier ſchon ſtrenger klaſſiciſtiſche. Von beſonderer Schönheit iſt aber das Treppenhaus und der 1732 vollendete Saal mit ſeiner von *Daniel Gran* geſchaffenen Decke und von *Lorenzo Mattielli* gemeißelten Gruppen. Aehnliche Werke ſind das Schönborn'ſche Palais in der Alſtergaſſe (vor 1737) und das gräflich Althan'ſche Gartenhaus hinter dem Liechtenſteinpalais, welch' erſteres in der Architektur Verwandtſchaft mit den ſpäter zu beſprechenden Werken *Neumann's* in Würzburg hat, während das letztere den Grundriß von Stupinigi, alſo das Werk *Boffrand's* in beſcheidenen Verhältniſſen aufnahm.

Was Chriſtoph Dientzenhofer für Böhmen that, das leiſtete für das Erzherzogthum Oeſterreich *Jacob Prandauer* († zu St. Pölten 1727). Ihm wurde der Bau des Kloſters Melk (1702—1730) (Fig. 73—75) übertragen. Auf einem gegen zwei kleine Flußthäler, wie mit der Spitze gegen die Donau ſteil abfallenden, lang geſtreckten Felskamme gelegen, bildet es einen der großartigſten Baueindrücke diesſeits der Alpen. Die rieſigen Fronten des Konventbaues, die ſtolze, reich bewegte Umrißlinie der mit Thürmen und Kuppel bekrönten Kirche, die den ganzen Bau durchziehende Großartigkeit des Grundgedankens, verbunden mit einer unvergleichlich reizvollen Lage geben ein Geſamtbild von höchſter künſtleriſcher Bedeutung. Wenngleich in den mächtigen Fronten mit dekorativem Schmuck gegeizt, wenn der Nutzbau als ſolcher verſtändig zum Ausdruck gebracht wurde, ſo zeigt ſich in allen Einzelformen eine überraſchende Kühnheit der Empfindung, ein um Ausdrucksmittel nie verlegener, meiſterlich ſchaffender Geiſt, der ſich, ſo weit dies im Gange der allgemeinen Entwickelung möglich, als das Werk nationalen Denkens und Handelns klar kund thut. Wenn es ſich die deutſchen Meiſter Schwabens angelegen ſein ließen, in Hinſicht auf die Grundrißentwickelung dem Prachtbedürfniß der zu Macht und Reichthum gelangenden älteren Orden gerecht zu werden, ſo iſt Prandauer namentlich ausgezeichnet durch die außerordentliche Sorgfalt, welche er der Geſtaltung der Profile zuwendete (Fig. 76). Viele Einzelnheiten weiſen auf die Florentiner Schule oder auf Ricchini und die ſpätere Hochbarockſchule der Lombardei hin. Höchſt wahrſcheinlich kannte der Meiſter Italien. Aber trotzdem erhielt er ſich ſelbſtändig. Hinſichtlich der Behandlung

des Profiles ift ihm an Geift und Geftaltungskraft nur Borromini zur Seite zu ftellen. Aber er ift nicht deffen Schüler, fondern deffen Geiftes-

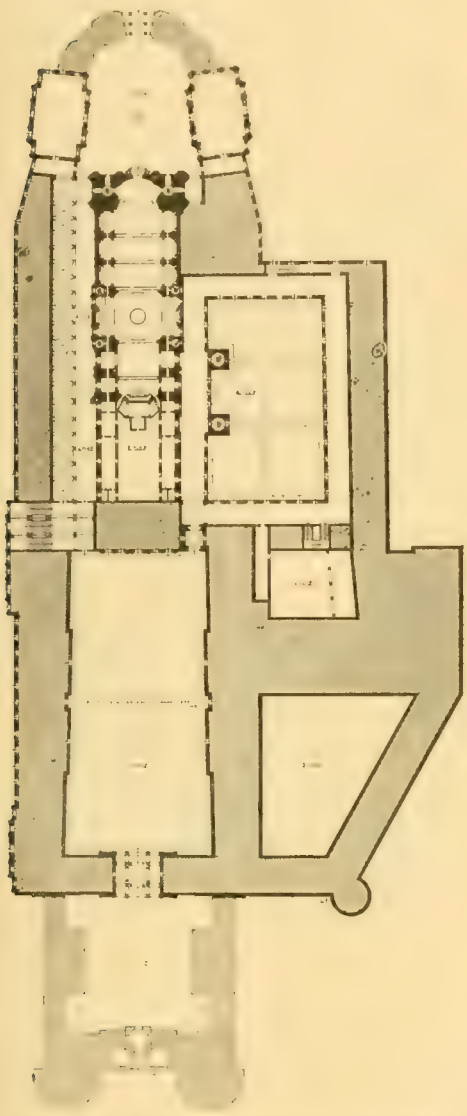


Fig. 7. Kloster Melk. Skizze des Lageplanes.

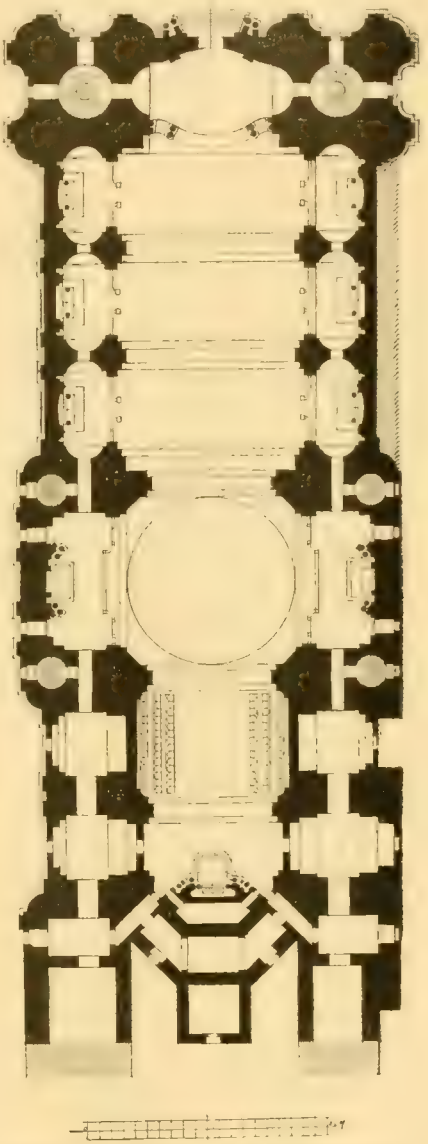


Fig. 7. Kloster Melk. Grundriss der Kirche.

verwandter, er findet ganz andere, von der italienifchen Kunft völlig unabhängige Mittel, um fein Ziel zu erreichen, welches fich dahin zufammenfaffen läfst: den Gliederungen eine über ihre thatfächliche Stärke

hinausgehende Kraft und Wirkung zu ertheilen. Hat man einmal ein Profil Prandauer's geſehen, ſo wird man überall ſeine Hand leicht von jener ſeiner italieniſchen Zeitgenoſſen, namentlich von den Carlone's zu unterſcheiden wiſſen. Ihm ſind vor Allem die mächtigen Unterſchneidungen eigenthümlich. Er erkannte, daß es nöthig ſei, zu derben Mitteln zu greifen, um feſte Schattenlinien zu erlangen, um bei nordiſchem Licht eine gleich wuchtige Formgebung zu erhalten, wie ſie die Sonne des Südens ſcharfgeriffenen und doch zarten Profilen verleiht. Daher ſcheute er ſich nicht, zwiſchen die einzelnen vorragenden Glieder tiefe Hohlkehlen zu legen, den Platten zumeiſt den Schwung eines leichten Karnieſes, allen Theilen Bewegung und die Fähigkeit zu geben, das Licht voll und kräftig aufzufangen. Die regelrechte Schablone, das bequeme Nachahmen im Süden wirkungsvoller Schnittlinien, wie es in der modernen Kunſt nur zu oft verſtändnißlos betrieben wird, wurde durch ein ſelbſtſchöpferiſches, dem Geiſt der Zeit und dem ſinnlich derb bewegten Grundzuge des Volkes entſprechendes Wirken erſetzt, deſſen Erfolge wahrlich eine größere und allgemeinere Aufmerkſamkeit verdienen, als ihnen bisher außerhalb Oeſterreichs gewidmet wurde.

Man tritt in das Kloſter Melk durch ein reizvolles, mit der Jahreszahl 1718, als der der Vollendung der Stiftsbaulichkeiten, bezeichnetes Thor, welches zwiſchen zwei mächtigen Halbkreisbaſtionen gelegen iſt. Vor demſelben öffnet ſich ein von einer Brücke überſpannter Wallgraben und ſtehen zwei Koloſſalſtatuen von Heiligen. Vom ſtattlichen erſten Hof führt ſeitlich der Eingang in das Gymnaſium des Stiftes, geradeaus gelangt man durch eine künſtleriſch entwickelte Durchfahrt in den weit ausgedehnten Prälatenhof. Die Architektur iſt einfach, nur an den Riſaliten durch die oberen Stockwerke zuſammenfaſſende Pilaſter und durch Giebel ausgezeichnet. Ein Springbrunnen mit reich ausgebildetem Trog ziert die Mitte. Zur Linken ſind in langer, durch einen Gang an der Hofſeite verbundener Flucht, das Sänger-Alumnat mit den Prüfungs- und Muſikſälen, das mineralogiſche Kabinet und die erſt in ſpäterer Zeit eingerichteten Gaſtzimmer untergebracht, zur Rechten dagegen befinden ſich die Wohnungen der Geiſtlichen und der Konvent und hinter dieſen in zum Theil älteren Gebäudetheilen die Wirthſchaftsräume. In der Hauptachſe ſchließt den Prälatenhof die Prälatur ab, in welcher der Empfangsſaal und die Kapelle ſehenswerth ſind. Die beiden Seitenflügel verlängern ſich noch bis über den Hof hinaus und enden in zwei Prachtbauten, links dem Kaiſerſaal, rechts der Bibliothek. Der erſtere, bedeutendere Raum zeigt eine nicht günſtig wirkende Gliederung der Wände durch langgeſtreckte Hermen und

Pilaftern in fchwarzem Marmor. Ein mächtiges Frescogemälde ziert die Decke. An der Façade entwickelt fich eine reichere, aber doch immer maßvolle Barockarchitektur. Diefe Eckbauten werden in Höhe des Erdgefchoffes durch einen halbkreisförmigen, einen weiteren Hof einrahmenden Terraffenbau unter fich verbunden. Diefer ift in der Mitte durch eine grofse Oeffnung unterbrochen, die von Säulen- und Bogenftellungen umrahmt, vom Hofe einen Blick auf die tief unten fliefsende

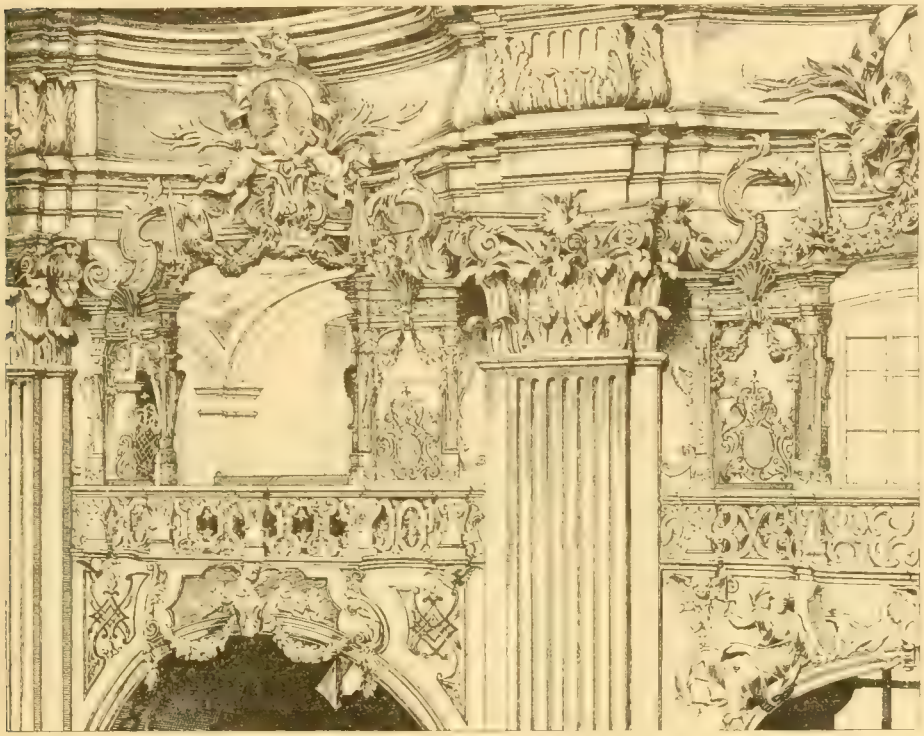


Fig. 55. Kl fter Melk. Aus dem Langhaufe der Kirche.

Donau, von diefer aber auf die in der Achfe fich erhebende Kirche gewährt. Ift in allen Nutzbauten, felbft in den am reichften ausgeftalteten an der Spitze des Felskegels, eine entfchiedene Zurückhaltung zu bemerken, fo vereinigt fich die ganze Kraft des Architekten auf die wirkungsvolle Durchbildung des von denfelben umfchloffenen Gotteshaufes. Ja die Abficht, der von zwei Thürmen flankirten Façade einen bis auf weite Entfernungen, bis auf den Strom hinaus wirkenden Ausdruck zu geben, hat den Meifter zu einem Zuviel, namentlich an fenkrechten Gliedern, veranlafst. Man könnte wünfchen, daß

das Geſims über dem originell ſich vorbauenden Säulenthor durch die ganze Front geführt würde, daß die den Strebepfeilern nachgebildeten

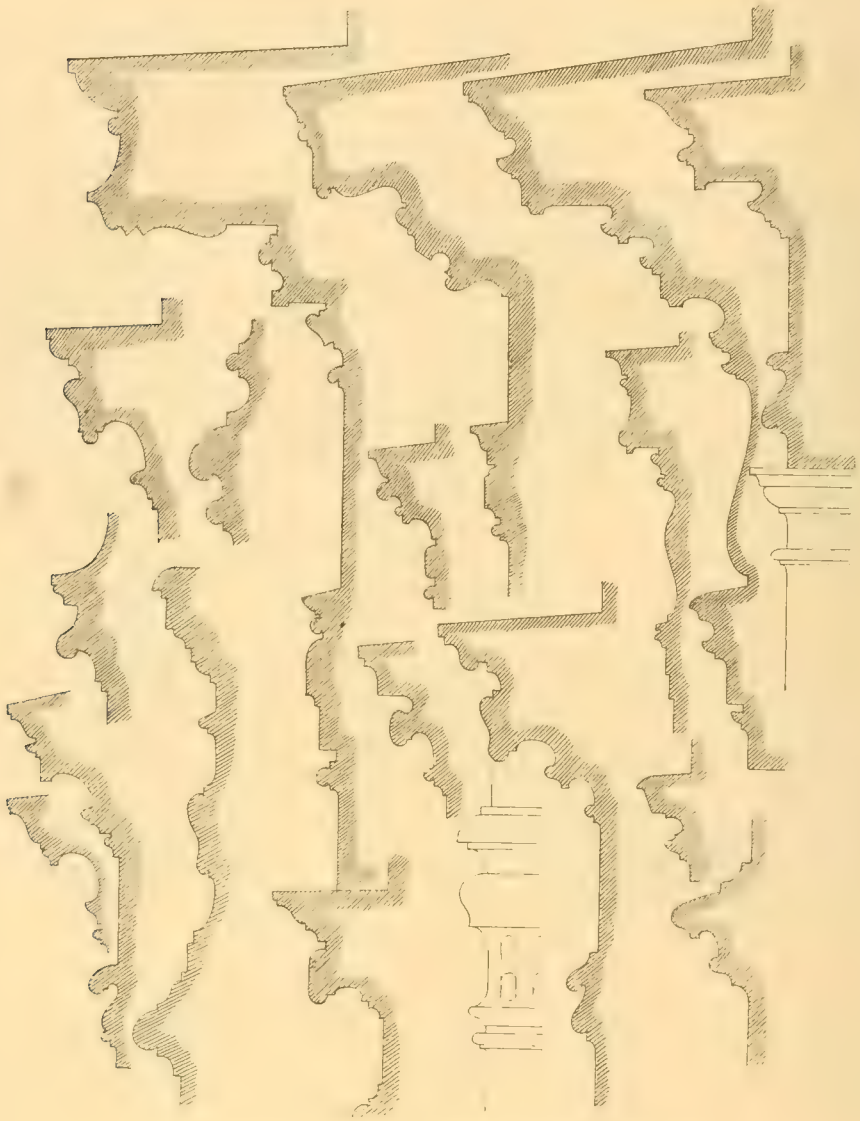


Fig. 79. Profile von Bauten Irmhauers und ſeiner Kunſtgenoſſen.

Pilafterordnungen an den Thurmecken minder ſcharf vorträten. Um ſo mehr wird man die an Belgien erinnernde Durchbildung der Thürme ſelbſt anerkennen müſſen, die, in reich geſchwungenen Helmen endend,

nunmehr bekundet, daß Prandauer der bisher vielfach unglücklich gelöſten Aufgabe, dieſelben der Front anzugliedern, völlig gewachſen war. Eine wuchtige Kuppel mit ſtattlich ausgebildeter Trommel, geſchweifter, von einem Profil unterbrochener Umriſslinie und niederer Laterne vollenden den ungemein phantaſievollen Aufbau. Der Grundriſs entwickelt ſich aus dem des Gefüs, nur iſt er ungleich geſtreckter. Die Wandflächen gliedern kannelirte Kompoſitapilaſter in rothem Marmor, welche vor glatten, gelb-marmornen Liſenen ſtehen. Die Arkaden ſind in grauem Marmor hergeſtellt und mit vergoldeten Ornamenten verſehen. Oberhalb dieſer öffnen ſich über reich modellirten Balkonen die auf das Zierlichſte ausgebildeten Emporen. Mit einer kleinen, ſcheinbar in Holz ausgeführten, in Grün und Gold geſtrichenen Architektur erſchließen dieſe ſich gegen das Hauptſchiff. Die Formen ſind den Gartenlauben entlehnt und äußern die trauliche Gemüthsſtimmung und den Sinn für Einzelform in einer unbeſchreiblich reizvollen, ächt deutſchen Weiſe. Das leider zu viel verkröpfte Hauptgeſims iſt eines der rühmlichſten Zeugniſſe der Meiſterſchaft Prandauer's in der Profilbildung. Die Decke iſt nicht ſtukkirt, ſondern mit einer den Stukk in weißer und gelblicher Farbe nachbildenden Malerei von *Rottmayr* verſehen. Die Stimmung derſelben iſt ein Meiſterwerk an Farbenglanz und Harmonie, nicht minder glücklich die übermüthige, alle architektoniſchen Linien überſchneidende Zeichnung. Von prächtiger Wirkung iſt die Kuppel, die ſich über einem frei ornamentirten Geſims und gekuppelten Pilaſtern erhebt. Auch hier iſt der Malerei ein weites Feld gelaſſen. Auf Blech gemalte Figuren überſchneiden die Linien der Trommel, die Gurte der an Licht armen, aber mit einem geiſtvoll entworfenen Bilde bemalten Kuppelwölbung. Die Seitenaltäre ſind in braunem und grünem Marmor mit tiefgeſtimmten Goldornamenten gehalten; der Hauptaltar, eine großartige Architektur von mächtiger Wirkung, nimmt den durch die ganze katholiſche Welt verbreiteten Gedanken des nur nach vorn offenen Tabernakels auf.

Vergleicht man die Kirche mit den Bauten der italieniſchen Stukkateur-Architekten, ſo fällt zunächſt die völlige Einheit in der Durchführung, das Durchdringen des ganzen Baues von einem mächtigen Künſtlerwillen als ein nicht hoch genug anzuſchlagender Gewinn des deutſchen Meiſters auf. Der Einklang der architektoniſchen, wie farbigen Wirkung des Baues, die glänzend ſichere Darſtellung einer beſtimmten Zeit und Volkes, die Stilmäßigkeit iſt eine geradezu erſtaunliche. Das größte Können, der redlichſte Fleiß, die liebevollſte Vertiefung in die Aufgabe, aber zugleich eine mächtige Innerlichkeit der Auffaſſung, eine völlige Beherrſchung der Ausdrucksmittel ſpricht ſich hier aus. Die Melker Kirche iſt zweifellos eines der hervor-

ragendſten Werke der ganzen Periode nicht nur in Deutſchland, ſondern in ganz Europa. Und wenn auch der Zeit entſprechend die Formenſprache theils derb, theils geziert iſt, wenn auch von dem gleichzeitig in Frankreich zum Durchbruch gelangenden Grundſatze, daß die Schönheit nur in Gemeinſchaft mit der Einfachheit möglich ſei, nirgends eine Spur zu finden iſt, wenn vielmehr der Meiſter ſich zu erſchöpfen ſucht in der Vielheit und prunkender Selbſtgefälligkeit der Glieder, ſo wird die Kunſtgeſchichte, will ſie ein gerechtes Kunſtgericht ſein, doch wieder anerkennen müſſen, daß hier aus der Zeit und ihrem Geiſt heraus ein Werk geſchaffen wurde, deſſen Meiſter bei jeder Darſtellung des Kulturaufſchwunges unſerer Nation aus tiefer Erniedrigung mit genannt werden muß. Prandauer's Name verdient neben dem Schlüter's und Pöppelmann's, aber auch neben Gerhardt, Thomaſius, Leibnitz und Sebaſtian Bach in das Ehrenbuch der deutſchen Nation eingezeichnet zu werden.

Durch das Studium der Profile laſſen ſich die urkundlichen Nachrichten über Prandauer's Antheil am Bau des Stiftes St. Florian (ſeit 1710) beſtätigend nachweiſen. Eines der eigenartigſten und ganz ſeinem Geiſte entſprechenden Werke iſt das Thor des Stiftes (1713). Jedes Profil giebt Kunde, von welcher Hand es geſchaffen iſt, nicht minder das Beſtreben, die in ihrer rieſigen Ausdehnung langweilige Façade *Carlone's* durch ein keckes Meiſterſtück dekorativen Könnens zu unterbrechen. Die Atlanten der unteren Ordnung, die Statuen über deren Baluſtrade, die Hermen zur Seite der Doppelthüre des erſten und der Balkon vor der des zweiten Stockes, die reichen Krümmungen und Verkröpfungen der Grundlinien zeigen den Meiſter in flotteſter Entfaltung ſeiner Sonderart. Wichtiger iſt noch die erſt durch ihn ausgebildete Haupttreppe (Fig. 77), welche zwar in der Hauptform an jene des Kloſters Garſten ſich anlehnt, aber dadurch, daß die Wandungen zwiſchen den Pfeilern gegen den Hof durch weite Bogenſtellungen geöffnet ſind, den Grundzug einer ſüdlichen Freiheit und heiteren Pracht annimmt. Das maleriſche Empfinden, welches Prandauer lehrte, dem Blick von der Donau auf die Melker Kirche ein Thor zu öffnen, ſpricht auch hier wieder ein entſcheidendes Wort. Aber auch in der Durchbildung der Wandflächen mit ihren Niſchen und Vaſen, der Decke mit ihrer reichen Stukkirung und ihren Bilderrahmen, der Baluſtrade und köſtlichen Eiſenſchmiedewerken zeigt ſich ein ebenſo eifriger als künſtleriſch entwickelter Schmuckſinn. In St. Florian wurde der inneren Ausſtattung der Zimmer überhaupt eine erhöhte Sorgfalt zugewendet. Es iſt ein eigenthümliches Zeichen der Zeit, daß die für ſich ſelbſt in beſcheidenen Zellen wohnenden Chorherren für die Möglichkeit eines

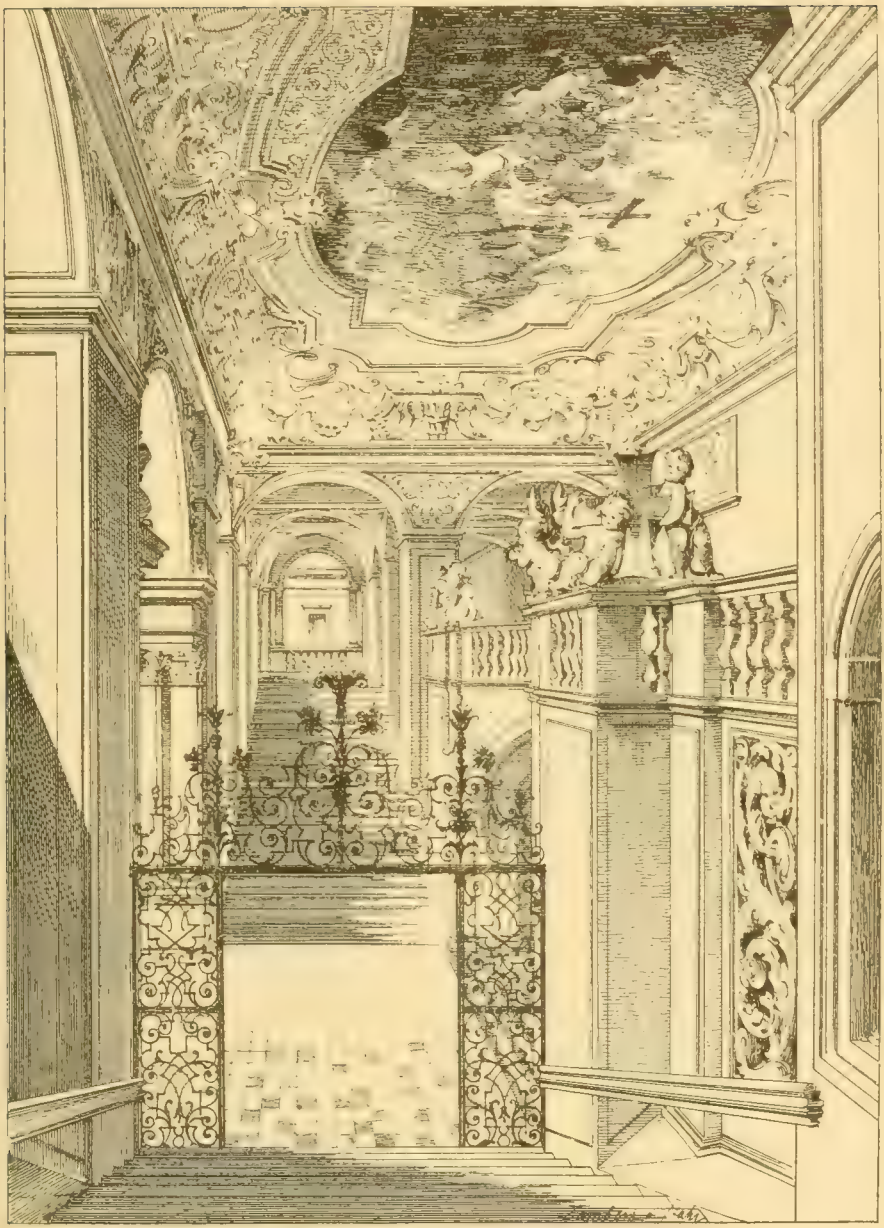


Fig. 77. Stift St. Florian. Haupttreppe.

fürſtlichen Beſuches eine Flucht von Sälen mit königlicher Pracht ausſtatteten. Selbſt durch das klöſterliche Leben an der Entfaltung

des Luxus verhindert, ſuchten ſie nach einem Vorwande, um den das deutſche Volk beſeelenden Geſtaltungsdrang zu befriedigen. Hierin kennzeichnet ſich die deutſche Auffaſſung den Jeſuiten gegenüber. Niemals haben dieſe für ſich, für die Durchgeiſtigung ihres eigenen Lebens mit der Weihe der Kunſt die Hand angelegt, ihnen iſt das Schaffen ein Kampfmittel, ſie ſtreben danach in ihren Kirchen, Betſälen, Akademien ihre Macht künſtleriſch zu offenbaren. Die deutſchempfindenden Prälaten der Chorherren, Benediktiner, Theatiner und Cîtterzienſer aber bauten bis zur Erſchöpfung der ihnen anvertrauten Klottermittel, in heftigem Kampfe mit den ſparſamen Mitgliedern der Konvente, doch mit leidenſchaftlicher Hingebung an ein künſtleriſches Empfinden, mit ächtem Baufinn. Und wenn gleich ihr Gebahren vor dem Richterſtuhl des Volkswirthes als ein verwerfliches erkannt worden iſt, ſo ſind doch die aus demſelben entſtandenen Werke unendlich viel herzerwärmender und bedeutender als die der vorhergehenden Zeit, der mit dem Volksthum nicht verſchmolzenen Jeſuiten.

Der behäbige, breite Prunk der „Kaiſerzimmer“ von St. Florian, ihre prächtigen, in zierlichen Bandverſchlingungen und Rankenwerk ſich erſchöpfenden Stukkdecken, die Wucht der ſchier monumentalen Oefen, die gediegene Ausſtattung der ihnen entſprechenden Möbel, die prunkvollen Stickereien und Tapeten, das zierlich reiche Parquet hier zu ſchildern iſt nicht möglich. Wer die gleichzeitigen und älteren ſo kalten italieniſchen Paläſte mit jenen Feſträumen vergleicht, dem offenbart ſich die Selbſtändigkeit unſerer Barockkunſt. Hier hat das ſatte Lachen deutſcher Gemüthlichkeit Platz und Heimath, hier ſind bei den größten Verhältniſſen menſchenfreundliche Wohnräume geſchaffen.

Aber auch die Vornehmheit großer Feſtſäle wußte Prandauer zur Darſtellung zu bringen. Der 1718–1724 von *Hypolit Scenzani* ausgemalte Speiſeſaal, der das Mittel des ſüdlichen Kloſterflügels bildet, iſt ſchon in der Façade durch geſchweifte Fenſter zwiſchen dem pietätvoll beibehaltenen Hauptmotiv ausgezeichnet. Im Innern entfaltet ſich die Architektur zu königlicher Pracht. Marmorumkleidete, zumeiſt in Pilaſter und Säulen aufgelöſte Wände, mächtige Kamine, ein gliederreiches, vielgeſtaltig durchgebildetes Geſims, die ſchwungvolle Malerei der Decke, das reichlich auf ſattem Grundton vertheilte Gold – Alles zuſammen giebt eine außerordentlich feſtliche, vornehme Wirkung. Dieſe wiederholt ſich an dem außerhalb des Kloſterrechteckes gelegenen Sommer-Refektorium, welches in der Außenarchitektur den Weſtflügeln von Melk nahe verwandt, im Inneren ein minder monumentales, aber um ſo wohnlicheres Weſen erhielt. Ferner finden wir ſie an der durch die Feinheit ihres geiſtreich entwickelten

Stukkornamentes an Wandungen und gewölbter Decke ausgezeichneten Gartenhalle.[1])

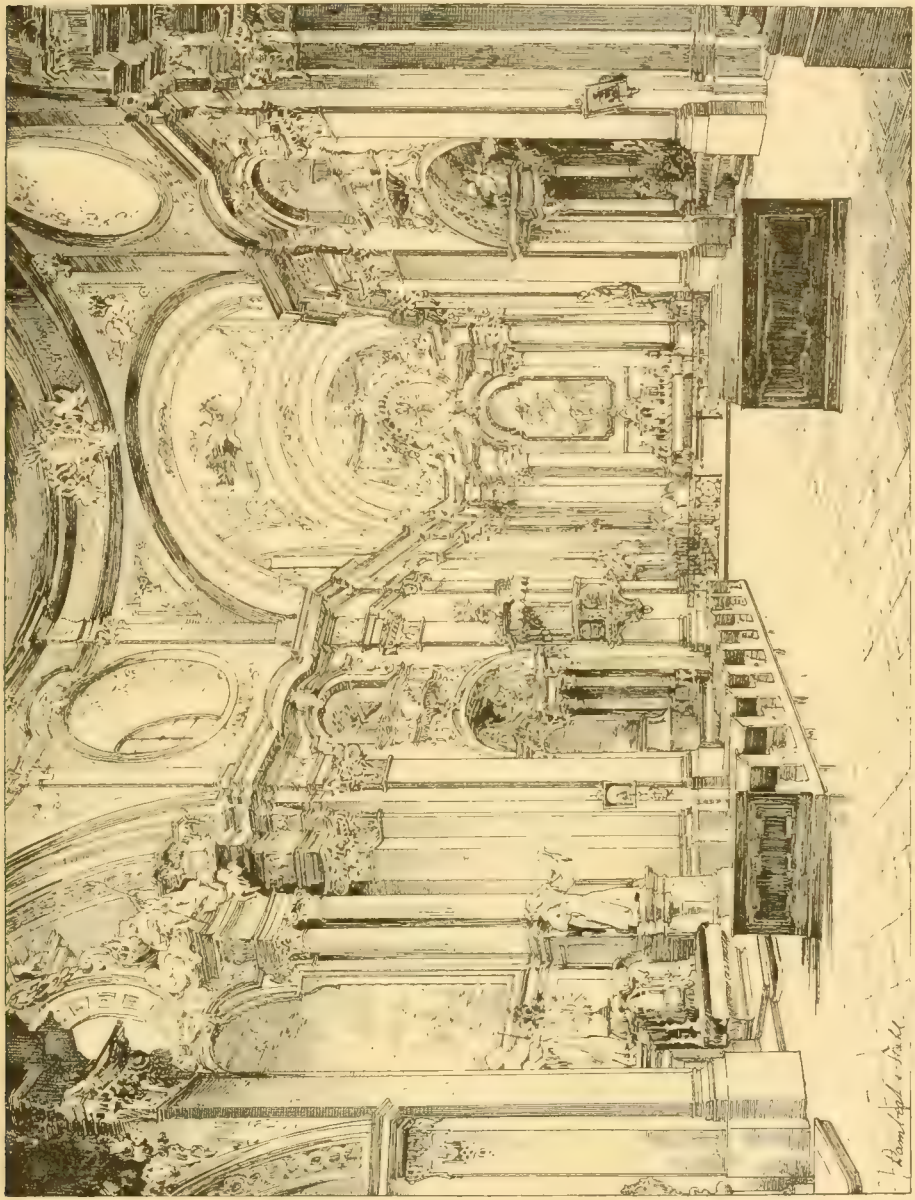


Fig. 7. Klosterkirche zu Herzogenburg. Innenansicht.

Auch im Dienſte anderer Klöſter wurde Prandauer der Nachfolger der Carlone. Im Benediktinerſtift Seitenſtetten dürften noch bis

[1]) Baumann u. Bressler, Barock, Wien 1885.

nach 1709 die *Carlone* gefchaffen haben, wie eine mit diefer Jahreszahl bezeichnete Thüre in einer der Seitenkapellen der Kirche durch ihren Stil bekundet. Die konkav gefchwungene Kirchenfaçade aber mit ihren Pilafterkuppelungen und kleinen Giebelaufbauten an den Ecken, ihrem ganz barock in Kurvenwindungen überdeckten Thore, ihren Statuen auf hohen Poftamenten vor der Freitreppe verkündet im ganzen Entwurf wie in jedem Profil den deutfchen Künftler. Diefer giebt fich auch an dem zierlichen, dreiarmigen Treppenhaus und zwar hier wieder als anmuthig fchaffender Dekorateur, fo wie an dem derber geformten, 1735 von *Troger* ausgemalten Hauptfaal kund. Die Außenarchitektur des mächtigen Klofters ift wieder fehr fchlicht und unentwickelt, bis auf das wenig geglückte, derb-rohe Hauptthor.

Wie weit Prandauer an der Wallfahrtskirche auf dem hohen, weit in's Donauthal hinausfchauenden Sonntagsberg bei Waidhofen an der Ybbs, einer St. Ignazio in Rom im Grundriß verwandten, doch durch zwei Thürme an der Façade ausgezeichneten Anlage, betheiligt ift, fcheint mir nicht völlig klar. Die Hand unferes Künftlers verräth fich im Detail nur an den der Façade nahe liegenden Theilen. Aus Epitaphien, welche an die Einfälle der Türken in Oberöfterreich erinnern, geht hervor, daß fchon 1678 auf dem Berge eine Kirche ftand und daß an derfelben gebaut wurde. Jedoch fcheint mir aus diefer Zeit das Vorhandene nicht zu ftammen, Prandauer vielmehr den ganzen durch Einheitlichkeit ausgezeichneten Bau gefchaffen zu haben, während das Innere der Kirche wohl erft kurz vor der Ausmalung durch *Daniel Gran* (1743) vollendet wurde. Denn die Ausbildung der Architektur ift ftrenger, das die Wandfläche bedeckende Barockornament ift ohne die Feinheit Prandauer's, an der Dekoration der Decke zeigt fich eine fchon beabfichtigte Anlehnung an Michelangelo's berühmte Sixtina. Die wieder in ihrem Mitteltheil konkav gefchwungene Façade aber, die Vorhalle hinter derfelben, wie die eigenartig, aber nicht eben wirkungsvoll fich aufbauenden Thürme gehören unverkennbar der erften Bauzeit an. Ebenfo dürfte die Ausbildung der Klofterkirche von Herzogenburg (1718—1742; Fig. 78) zu erklären fein, welche, gleichfalls von *Gran* und *Altomonte* ausgemalt, im Detail jener entfpricht und Prandauer's Eigenart verleugnet. Diefe tritt dafür in der großartigen Raumanlage deutlich zu Tage und ift vorzugsweife dadurch erreicht, daß inmitten des einfchiffigen Langhaufes eine Kuppel durch Uebereckftellen von vier Pilafterpaaren gebildet und der Bau hierdurch zu centraler Wirkung umgeftaltet wurde. Das gleichfalls von Prandauer gefchaffene Klofter Dürnftein an der Donau kenne ich leider nicht.

St. Pölten felbft, dem niederöfterreichifchen Städtchen, in welchem

der groſse Meiſter lebte, gab er durchaus den ihm eigenen, reizvollen Charakter. Der Dom wurde durch ihn im Inneren ausgebaut, wirkt aber bei ſeinen derben Formen und trotz der glänzenden Deckenbemalung und der formalen Verwandtſchaft mit dem Sonntagsberg nicht eben bedeutend. Die Karmeliterkirche (jetzt Magazin) iſt durch die ſtark konkave Einbiegung der Façade und durch die zierlich barocke Umrißlinie des Giebels ausgezeichnet. Das anſtoßende Kloſter zeigt wieder die einfachen Formen des mönchiſchen Profanbaues bei ausgeprägt barockem Detail. Das Jeſuitenſtift endlich, deſſen Inneres ich nicht ſah, erſcheint als ein dem früheren Charakter des Ordens wenig entſprechendes, höchſt eigenwilliges Schauſtück, deſſen Erdgeſchoſs ruſticirt iſt, deſſen Obergeſchoſſe korinthiſche Pilaſter gliedern und deſſen drei Thore von überecksſtehenden Engelhermen eingerahmt ſind. Die eigenthümlichen, vor die Façade geſtellten tempelartigen Säulenbaldachine über Statuen aber ſcheinen von ſpäterer, minder energiſcher Hand dem Bau zugefügt worden zu ſein. Es dürften dieſe von demſelben Künſtler ſtammen, der die im Aeußeren trotz großen Aufwandes unerfreuliche und im Inneren ganz trockene Franziskanerkirche erbaute.

Unter den ſtattlichen Bürgerhäuſern St. Pöltens verdient das in der Herrengaſſe Nr. 12 um ſeiner unverkennbar von Prandauer ſtammenden Architektur willen, wie auch wegen des kecken Uebermuthes erwähnt zu werden, mit welchem der Stukkateur eine ganze auf Wolken lagernde Figurengruppe über das Hauptgeſims weg aus dem Giebelfeld herabfallen läßt.

Es hat zumeiſt bisher als ausgemacht gegolten, daſs im Barockſtil eine ſeichte Machenſchaft geherrſcht und daſs er das Ich der Künſtler vernichtet habe. Prandauer iſt der ſchlagendſte Beweis gegen dieſe aus Unkenntniß entſtandene Meinung. Ich wüßte kaum eine ſelbſtändigere Künſtlernatur als dieſen Bürger eines kleinen Städtchens zu nennen, der im weiten Kreiſe ringsum die mächtigen Klöſter, obgleich dienend, doch nach ſeinem kühnen Geiſte künſtleriſch lenkte, ein ächter Vertreter des im Türkenkriege zu tüchtigem Sinn und freudiger Thatkraft erwachten öſterreichiſchen Volkes.

Wie eng die ſüddeutſche Barockſchule zuſammenhängt, dafür giebt die Eigenthümlichkeit Kunde, daſs der vom älteren Dientzenhofer angeregte Gedanke, die göttliche Dreiheit durch eine geometriſche Figur darzuſtellen, in Oberöſterreich neue Aufnahme fand. Denn der Architekt *Johann Michael Brunner* baute für das Kloſter Lambach die Dreifaltigkeitskirche (1721—1722), indem er einen kreisförmigen, durch drei Thore zugängigen Raum ſchuf und an dieſen drei halbkreisförmige

Abſiden und an deren Scheitelpunkt je einen Thurm anlegte. Auf ſchlanken Säulen, über flach geſpannten Bogen erhebt ſich die Kuppel bis zur dreiſeitigen Laterne. Die Thürme öffnen ſich nach innen und laſſen den Blick frei auf die ſeitlich beleuchtete koncentriſche Wand, an der ſich die Altargemälde befinden. Die Architektur iſt eine kräftig barocke, ſo daß ſelbſt das Hauptgeſims über der großen doriſchen Pilaſterſtellung der Façade, einem Fenſter zu Liebe, in Schwingungen geräth, dabei iſt ſie voll und doch mit großer Feinheit gebildet, in flüſſigen Linien profilirt, das ſpärlich verwendete Ornament wuchtig und, wie das Geſtühl, mit Liebe ausgebildet, ſo daß der Bau die Anerkennung verdient, welche ihm namentlich die Geiſtlichkeit entgegenträgt. Auch die durch die drei Thürme und die hohe Laterne reich belebte Anſicht iſt eine erfreuliche, wenn auch keine ſehr künſtleriſche. Brunner baute ſpäter das Schloß Gstadt bei Admont (1723—1726), welches ich leider nicht kenne.

Auch die Künſtler italieniſcher Herkunft fingen in der Folgezeit an ſich der deutſchen Bewegung anzuſchließen. Als einer derſelben iſt zu nennen der Nachkomme einer vorzugsweiſe in Graz thätigen Architektenreihe, *Donato Felice d'Allio*, der bereits genannte Erbauer der Saleſianerinnenkirche in Wien. Von dieſem ſtammt der mächtige Entwurf zum Klosterneuburger Stiftsbau (1730 begonnen, ſeit 1750 liegen gelaſſen). Die auf romaniſchem Grundriß ſich aufbauende Kirche wurde ſchon 1689 in einem energiſchen Barock, wohl durch *Prandauer*, der auch den erſten Entwurf zum Stift lieferte, umgebaut. Die Stukkirung entſpricht der Arbeit der *Carlone*, die Farben der Bemalung haben durch die Erneuerung von 1832 und 1855 gelitten. Am Aufbau iſt das Gebälk über den joniſchen Pilaſterbündeln, die zierlichen Emporenfenſter über den Arkadenbogen des Schiffes, die noch mittelalterlichen Vielpaſſe in den Blendbogen des Obergadens bemerkenswerth. Beſonders zierlich iſt die auf zwei Säulenreihen ruhende Orgelempore ausgebildet. Der Altar iſt ein reich entwickeltes Prunkſtück im Geiſte Pozzo's.

Von beſonderem Reichthum iſt der Stiftsbau, obgleich derſelbe nur zum kleineren Theil ausgeführt wurde. Seine Architektur entſpricht im hohen Grade der römiſchen aus der Zeit eines Fuga und Valvaſſori, jedoch mit der gedrängten Art der Detaillirung, welche zuerſt an Fiſcher beobachtet wurde. Aber an Reichthum der Gedanken, an innerer Lebenskraft äußert ſich durchaus deutſches Weſen. Von prächtiger Wirkung ſind namentlich die Eckbauten, über denen ſich ein in Kupfer hergeſtellter Herzogshut als Kuppelbekrönung erhebt und der als Mittelbau gedachte, jetzt unmittelbar am Domplatz ge-

legene Flügel, welcher in der Mitte das ovale Vorhaus mit ſeinem Umgang im oberen Geſchoß, weiterhin die großartige, in einem Lauf bis zum erſten Stock aufſteigende Treppe, endlich den runden Feſtſaal beherbergt.

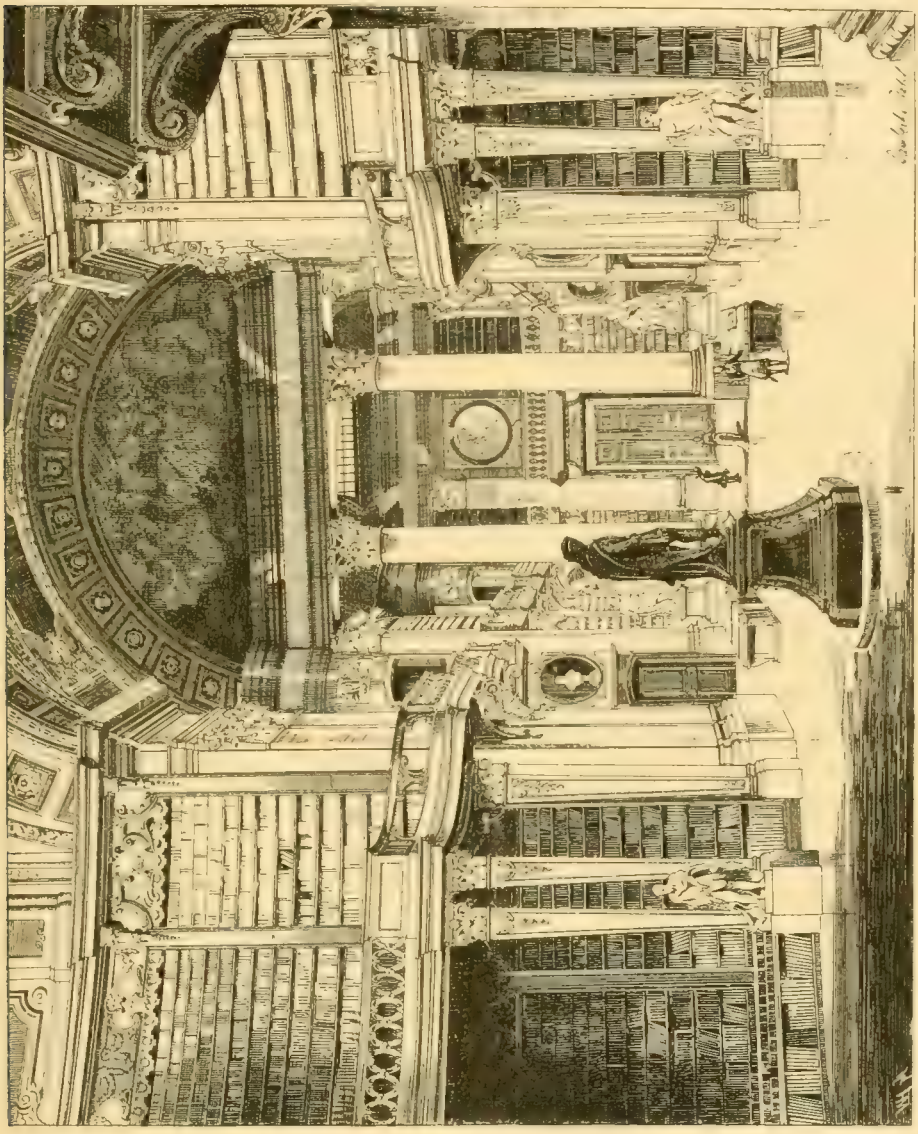


Fig. 72. Hofbibliothek zu Wien. Innenansicht.

Nach außen iſt dieſer Flügel durch eine mächtige Säulenarchitektur ausgezeichnet und wird er durch reich bewegte Oberlichtfenſter über dem Hauptgeſims und durch eine Kuppel mit der Kaiſerkrone abgeſchloſſen.

Die ſtattliche Wirkung des an der Berglehne ſich mächtig aufbauenden Kloſters wird durch die kleinlichen, engliſchen Gartenanlagen vor demſelben weſentlich beeinträchtigt. Von höchſtem Werthe für die Geſchichte des Kunſtgewerbes iſt die innere Einrichtung der ſogenannten Kaiſerzimmer im Kloſter, des großen Kuppelſaales, ſowie des Unterſaales mit ſeinen mächtigen Karyatiden.

Eine Reihe von Schülern ſchloſſen ſich den großen niederöſterreichiſchen Meiſtern an. Zunächſt ſei des jüngeren *Fischer* Erwähnung gethan. Er dürfte Antheil an den weiteren Bauten des Schwarzenbergiſchen Hauſes, an den Schlöſſern Krumau, Rothenhof u. a. haben. Namentlich an erſterem entſtanden alle für einen großen Hofhalt nöthigen Gebäude, Feſtſäle, Theater, Reithalle, Gartenhaus, ein großer Park u. ſ. w. — Alles in einer Ausdehnung und, trotz der Lage auf hohem Felſen, bequemen Anordnung, welche den Reichthum und die Macht des Beſitzers verkündet.

Freilich ſcheint es, daß an allen dieſen Bauten die Maler faſt mehr Antheil haben als die Architekten. Wer einſt die Geſchichte der großen Barockmaler ſchreibt, der wird dem deutſchen Volke eine üppige Ruhmespalme zurückgeben, welche der Unverſtand des Klaſſiciſtiſchen Zeitalters und die Magerkeit Winckelmann'ſcher und Leſſing'ſcher Kunſtanſchauung ihr entriß. Hier muß von der Behandlung dieſes lockenden Theiles der Kunſtgeſchichte abgeſehen werden.

Nur beiſpielsweiſe ſei das Innere der Wiener Hofbibliothek aufgeführt (Fig. 79), das unter des großen *Daniel Gran* Leitung zu einer Friſche und Gewalt der Bildung ſich erhob, das man nach der trockenen Façade nicht erwarten ſollte.

Weitere Schüler ſind: *Franz Munkenast* († zu St. Pölten 1741); er vollendete den Melker Stiftsbau. *Jacob Stainhuber* (geb. 1673, † zu St. Florian 1746) führte jenen von St. Florian fort, deſſen Sohn *Johann Michael Stainhuber* (geb. 1705, † zu St. Florian 1774) vollendete den Bau. Den Bibliothekſaal, eine der ſtattlichſten Anlagen dieſer Art, baute *Gotthard (Gottfried?) Hayberger* aus Steyr, dem wohl auch das maleriſche, hochragende Rathhaus ſeiner Heimathsſtadt angehört. Auch beim Bau des Stiftes Admont in Steyermark[1]) (begonnen 1742) begegnet man dem Namen *Prandauer's*. Er dürfte die Pläne mit geſchaffen haben, nach welchen *Hayberger* (1764), *Josef Hueber* und *Matthäus Habacher* (1779) den Bau vollendeten. Die Anlage zeigt ſchon akademiſchere, trockenere Formen. Nicht ſo die im Stift befindliche Bibliothek, eine der großartigſten ihrer Art, welche ſich eng an die Hofbibliothek in

[1]) P. Jacob Wichner, Kloſter Admont, Wien 1888.

Wien anſchließt. Die Architektur iſt in beiden Bauten klar und überſichtlich, die Raumverhältniſſe ſind ebenſo bedeutend, wie wohl abgewogen.

Einige kleinere Kirchen innerhalb des Admonter Gebietes ſchuf Prandauer ſelbſt: ſo jene zu St. Gallen, die *Hans Retschitzegger* (1734—1740) ausführte und jene zu Palfau b. Landl (1733—1735). *Hueber* machte ſich ferner noch durch den Bau der zierlichen Façade von Maria Hilf zu Graz (1744) verdient, einer elegant behandelten, zweithürmigen Anlage von wirkungsvoller Maſſenvertheilung, ſowie durch den Umbau der Kirche auf dem Weitzberge bei Weitz (1706—1773). Von ihm dürfte auch die Grazer Stadtkirche ihre Façade gegen die Herrengaſſe (1781) erhalten haben, deren trefflich gezeichneter Thurm noch die Nachwirkungen Prandauer'ſcher Kunſt vergegenwärtigt.

Ein Klofterneuburg ähnliches, wenn auch hinſichtlich des Klofterbaues keineswegs gleichwerthiges, urſprünglich jedoch nach einem erhaltenen Plane ungleich großartiger beabſichtigtes Werk bietet das Stift Wilhering bei Linz, welches 1733 abgebrannt war. Die Kirche wurde etwa 1738—1748 durch *Joachim Carlone* auf dem alten Grundriß neu aufgeführt, das Langhaus breit und groß auf Koſten der zu flachen Kapellen veränderten Seitenſchiffe angeordnet, die Vierung dem einſchiffigen Querſchiff gemäß im Oval abgedeckt, der Chor reich und ſtattlich ausgebildet. Im Aufriß überſteigt die Behandlung der Glieder die der deutſchen Meiſter an barockem Leben: Am Langhaus gekuppelte Pilaſterpaare, das verkröpfte Geſimsſtück über denſelben in lebhaft geſchwungenen, derb unterſchnittenen Kurven profilirt, das über die ſehr hohen Arkadenbogen durchgeführte Gebälk lebhaft nach oben gekrümmt, die Fenſter in willkürlichen Formen, die Altäre in flotteſtem Barock — ſo iſt der ganzen Anlage ein bewegtes Schwingen eigen, das durch die etwas bunte Malerei des *Bartolomeo Altomonte* durch die vielſeitig geſchwungene, reichfarbig behandelte Stukkatur, durch die geſchmackvolle Abtönung der Marmorgliederungen vor den weißen Wänden, durch die unvergleichliche Heiterkeit der Auffaſſung mehr im Sinne eines Jubelgeſanges, als eines Kirchenliedes wirkt. Nach der Richtung des feſtlich Frohen, des bewegt Reizvollen iſt die Kirche vielleicht die glänzendſte Leiſtung des Barockſtiles in Deutſchland, wenngleich die Einzelnheiten über eine allerdings höchſt geiſtvoll gehandhabte Manier nicht hinausgehen. Wo dem Künſtler Neues zu erfinden aufgegeben wurde, z. B. an der Façade, zeigt ſich bald, daß ihm eine tief ſchöpferiſche Kraft eigentlich nicht gegeben war.

Die Lage in Steyermark war zwar der in Oeſterreich nahe verwandt. Nur fehlte der Landeshauptſtadt Graz der Hof, welcher noch im 17. Jahrhundert die Führung in allen künſtleriſchen Fragen in feſter

Hand gehabt hatte. Auch hier folgten den italieniſchen Meiſtern deutſche Architekten von ganz eigenartiger Begabung. Flotte italieniſche Stukkatoren hatten zur Regel in der Stadt gemacht, daß die Façaden in reinem Putzbau ausgeführt wurden. Während in den Höfen ſich die im Landhauſe ſchon früh zu großer Kraft ausgebildeten ſchlichten Pfeilerarkaden vorwalteten, theilte man die Außenanſichten durch Rahmenwerk und Ornament in einzelne, oft für Bildwerke aufgeſparte Flächen. Selbſt dort, wo Ordnungen und ſonſtige mehr architektoniſche Geſtaltungen zur Anwendung kamen, erhielten dieſelben von der Regel weit abweichende Formen. Eine zwar wenig gelehrte, aber um ſo unbefangenere Kunſtweiſe griff namentlich in den Privatbauten Platz.

Als das merkwürdigſte Beiſpiel dieſer Art muß das Hoſpital, ein früheres Palais, angeſehen werden. Der Bau dürfte um 1690 entſtanden ſein. Er iſt gegliedert durch ovale, in Rinnen geſtellte Säulen, zwiſchen denen die Stukkornamente der Hauptgeſchoßfenſter zu allerhand überreichen, oft faſt komiſch wirkenden Effekten zuſammengeſtellt ſind. Alle Bautheile, bis auf das wohl um 1800 veränderte Hauptgeſims, ſind mit weichen, ſchwulſtigen Formen überladen, die dem breiigen Urzuſtande des Stoffes, des naſſen Gypſes, nur zu ſehr entſprechen. Aber es offenbart ſich in dem Bau doch der kräftige Wille nach maleriſcher Wirkung, die thatenfrohe Formenluſt deutſcher Hände.

Etwas abgeklärter, doch immer noch kraus genug, zeigt ſich dieſe an dem ſtattlichen Palais Attems. Namentlich das gequaderte, von achtſeitigen Säulen umſtellte Thor, die ganz willkürliche, doch wirkungsvolle Profilbildung, der ſtreng und reich durchgeführte Stockwerksbau machen dieſes Werk beachtenswerth. Doch iſt die Anlage des weiten Vorhauſes, der trotz aller Prachtentfaltung räumlich beſchränkten, unbequem ſteilen Treppe ein Beweis dafür, daß die Kunſt des Grundriſſes dem Meiſter noch nicht völlig geläufig war. Auch das anſtoßende kleinere Palais Attems verdient hinſichtlich ſeiner Façade, aber auch hinſichtlich ſeiner Treppenanlage den Beſuch des Architekten.

In Tyrol erwachte in *Anton Gump* der deutſche Geiſt zu barocken Kunſtthaten; die von ihm in Gemeinſchaft mit *Claudius Delevo* geſchaffene St. Jacobskirche zu Innsbruck (1717—1724)[1]) (Fig. 80) iſt hierfür einer der glänzendſten Beweiſe. Der Grundriß derſelben iſt dadurch ausgezeichnet, daß die Kapellen auf's Aeußerſte beſchränkt, dem Langhaus eine mächtige Breite gegeben wurde, welche das Vorhanden-

[1]) Plane und anregende Belehrung über die Tyroler Bauten verdanke ich dem fachkundigen Herrn Alfons Mayr, Architekten in Innsbruck.

ſein ſtarker Strebepfeiler an der Seitenfaçade erklärt. Da die ganze Kirche nur aus vier Jochen beſteht, an das dritte ſich aber querſchiffartig zwei Halbkreisabſiden lehnen, ſo erſcheinen dieſelben nur zwiſchen dem erſten und zweiten Joch. Ueber dem vierten Joche jedoch erhebt ſich erſt die voll entwickelte Rundkuppel mit Tambour und Laterne, während über dem erſten, minder breiten flache Ovalkuppeln geſpannt ſind. Bis zu dem geradlinig geſchloſſenen Hauptthor iſt mithin eine wohl berechnete Steigerung der Motive angeordnet. Der Aufbau zeigt eine ganz ungewöhnliche Kraft. Die wirkungsvollen, überſtark verjüngten Kompoſitapilaſter, die einfachen Hauptlinien im Gegenſatz zu den vielfach geſchwungenen Nebengeſimſen, die an die Theatinerkirche in München erinnernde Ausbildung der Gurten und Zwickel in weißem und röthlichem Stukk von *Egid Asam*, die meiſterhaften, perſpektiviſchen Erweiterungen des Raumes darſtellenden Fresken des *Kosmas Damian Asam*, die derbe, nicht übertriebene Marmorpracht der Glieder — Alles dieſes geben ein Bild ſicheren Könnens und berechtigter Luſt zur Bethätigung desſelben, wenngleich Gump im Formalen ſich keineswegs

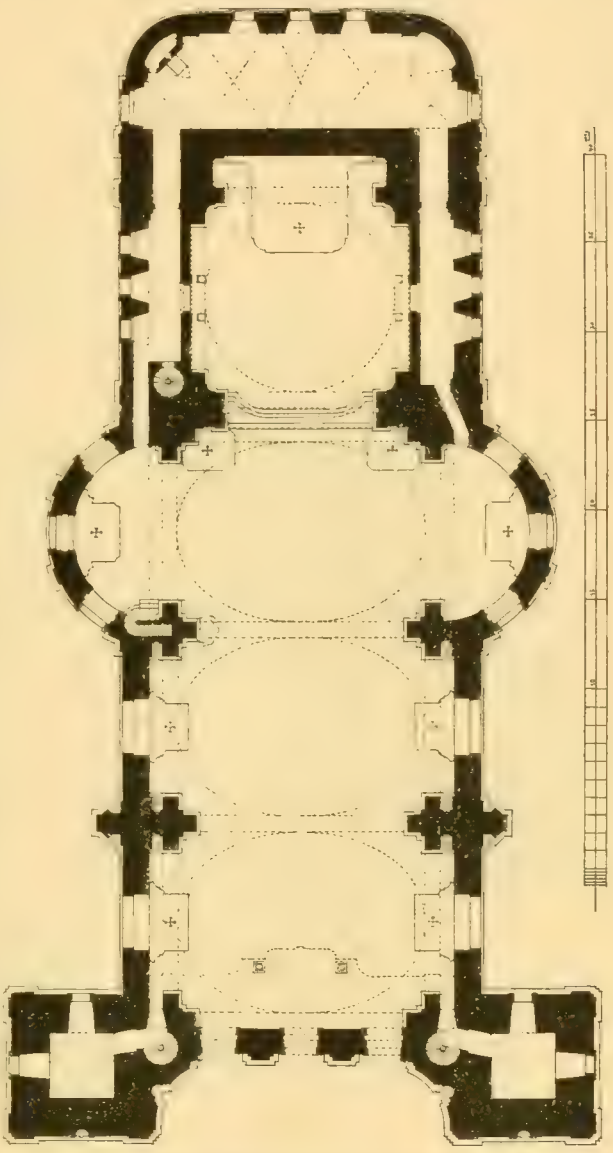


Fig. 2. St. Jacobskirche zu Innsbruck. Grundriss.

überall geſchult zeigt, wie z. B. an dem Triumphbogen zwiſchen dem dritten und vierten Joch, wo die Magerkeit der oben zu ſchmalen Pilaſter, der durch Putten und Spruchbänder nur äußerlich verſteckte Konflikt der Bogenanſätze eine gewiſſe Unbeholfenheit durchblicken laſſen. Auch im Profil zeigt ſich Gump nicht überall völlig ſicher. Das mindeſt Glückliche am ganzen Bau iſt jedoch die Façade, welche zwiſchen zwei Thürmen als konkaver Einbau zwei von deren Stockwerken durchführt, nach oben aber in einem ganz willkürlich gebildeten Giebel endet. Die Ordnungen faſſen die Bauglieder nicht kräftig zuſammen, das zu ſchwere Gurtgeſims zerreißt die locker ſich aufbauende Front. Auch die Obertheile der Thürme vermögen bis auf die anmuthige Ueberführung des Grundriſſes vom Quadrat in das Achteck durch Giebelanſätze an den Ecken des erſteren den Beſchauer nicht zu feſſeln.

Etwas ſchwerfällige Kraft iſt auch der Grundzug von Gump's hervorragendſtem Profanwerk, dem Landhauſe (1719—1728), einem Bau von einer für Deutſchland damals noch ſeltenen Entſchiedenheit des monumentalen Charakters. Die dreigeſchoſſige, von mannhaften Geſimſen durchſchnittene, aber der Ordnung entbehrenden Façade ſteigert ſich im Mittel zu einer bedeutenden, zwiſchen vier über das Kranzgeſims der Flügel hinausragenden toskaniſchen Pilaſter geſtellten Prachtarchitektur. Schräg anlaufende Pfeiler ſtützen im Erdgeſchoß die den Balkon tragenden Konſolen. Im erſten Stocke iſt die Fenſterreihe durch die große Hauptordnung durchgeführt, im zweiten öffnet ſich der Hauptſaal mit reich verzierten, namentlich in der Achſe prunkvoll geſtalteten Fenſtern, welche bis zwiſchen die an den Gebälkſtücken angehefteten Trophäen reichen. Ein Konſolengeſims und ein kräftiger Giebel enden den ſtark hervorgehobenen Mittelbau. Der Saal ſelbſt, der durch große Marmorpilaſter und darüber ſchwere, die Decke tragende Konſolen, Statuennifchen und eine ausgemalte, ovale Flachkuppel gegliedert iſt, läßt Gump's Hand als zu ſchwer für die Aufgabe erſcheinen. Freilich konnte er nicht ahnen, daß moderner Ungeſchmack durch abſcheuliche Glasmalereien die Wirkung des Raumes noch beeinträchtigen würde. Bemerkenswerth iſt die naturaliſtiſch barocke Behandlung des Stukkes, welche auf deutſche Meiſter ſchließen läßt. Namentlich auch an dem derb und nicht eben ſchön gegliederten Treppenhaus ſind dieſe wieder zu erkennen. Die ganze Grundrißanlage zeigt dagegen eine klare Raumvertheilung in drei Flügeln um einen rechtwinkligen Hof, an deſſen vierter Seite, dem Eingang gegenüber, eine Kapelle (1724) ſich mit einer zweigeſchoſſigen, zwiſchen joniſche Pilaſter geſtellten und in einem Thurm endenden Façade er-

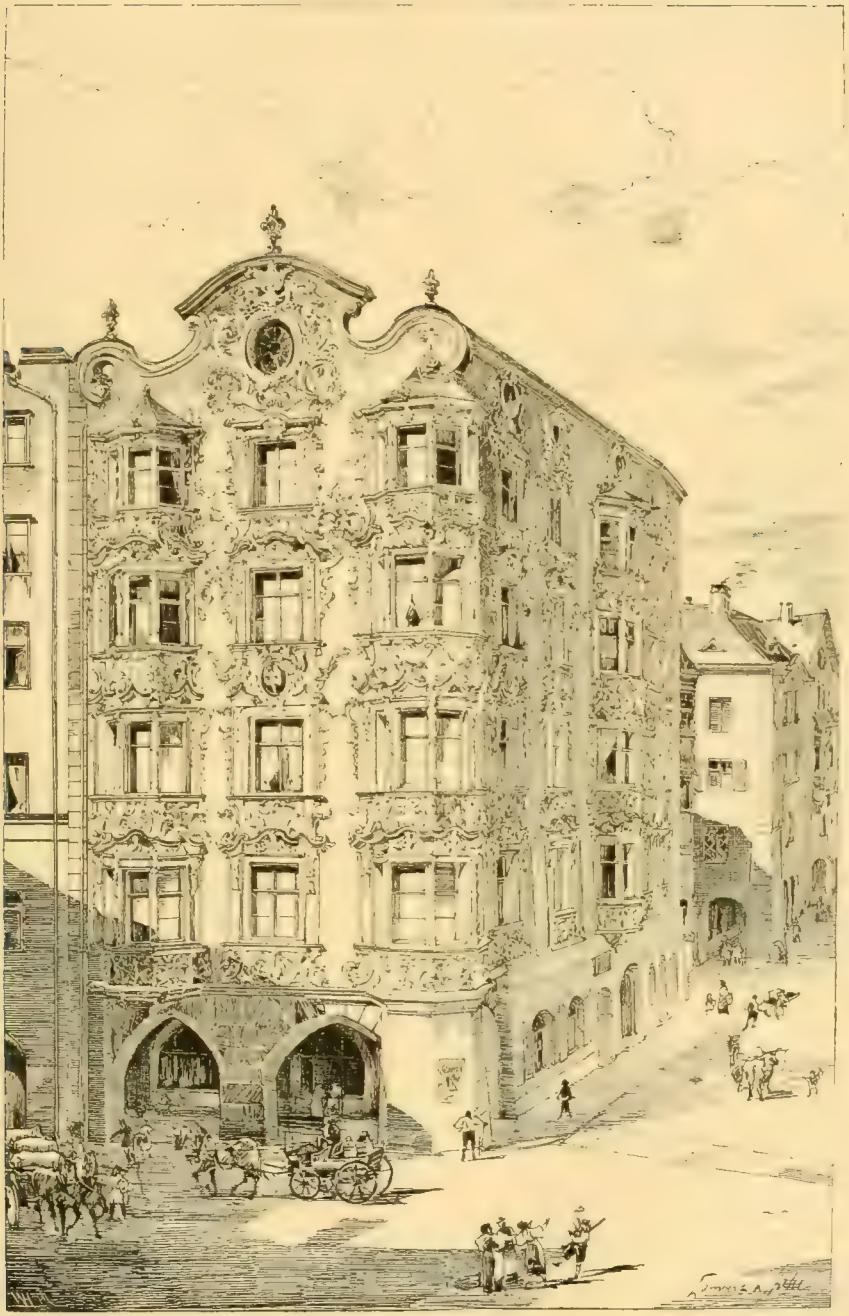


Fig. 81. Katholisches Kasino zu Innsbruck.

hebt. Der hübſche, einſchiffige Raum, die originell ausgebildete Chornifche derſelben entſprechen der ganzen Anlage.

Wohl auch das Palais Thurn und Taxis, jetzt Poſt, gehört Gump an, obgleich dasſelbe bei größeren Verhältniſſen nicht die monumentale Würde des Landhauſes und auch in der inneren Ausſtattung, im Vorhaus und Treppe nicht die Höhe der am benachbarten Bauwerke entfalteten Kraft erreicht. An Stelle des Rifalites ſind hier nur die drei Mittelfenſter, dem hinter ihnen befindlichen, jetzt verbauten Hauptſaale entſprechend, im erſten Geſchoß im Rundbogen geſchloſſen, im zweiten ganz oval als Oberlichter gebildet. Der deutſche Charakter äußert ſich an dem Bau im Vorwiegen des dekorativen Schmuckes, indem über jedem Fenſter, ſelbſt über denen des ruſticirten Erdgeſchoſſes eine derbe Stukkverzierung angebracht und der ſchwere Fries unter dem überſtarken Hauptgeſims durch nicht eben ſchöne, aber wirkungsvolle Fratzen in Stukk gegliedert iſt. Einen ganz ähnlichen Charakter trägt außer zahlreichen Privathäuſern, ſo namentlich Maria Thereſiaſtraße Nr. 34, das Landesgericht, ein über den in der inneren Stadt üblichen Laubengängen ſich in derben Maſſen erhebender Bau.

Die Kunſt des deutſchen Stukkators fand auch reiche Verwendung in der baukünſtleriſch mit den venetianiſchen Geſchlechtskirchen an Inhaltsloſigkeit wetteifernden hl. Geiſtkirche (1705), ferner an der durch moderne Verſchönerung ungenießbar gewordenen Urſulinerinnenkirche (1700—1705) mit Bildern von *Carlo Carlone,* namentlich aber in dem heiter wirkenden Wohnhauſe, welches jetzt das Katholiſche Kaſino beherbergt (Fig. 81), einem architektoniſch nur durch die Arkaden im Erdgeſchoß, durch Runderker an den Ecken und an der Schmalſeite durch einen barock geſchwungenen Giebel gegliederten Bau, deſſen Grundformen aber durch einen erſtaunlichen Reichthum von Stukkverzierungen, vielfach bewegter Verdachungen, Füllungen, Gehänge ſo umkleidet ſind, daß in der flimmernden Ueberfülle der Formen man gerne vergißt, wie innerlich unberechtigt die ganze Dekoration ſei. Wenngleich die Profilbildung an dieſem Bau derjenigen im Landhauſe verwandt iſt, ſo dürfte doch ein Architekt wie Gump ſchwerlich ſo liebenswürdig Unarchitektoniſches gebaut haben.

Dagegen dürfte die Johannes-Kirche (1720—1732) am Innrain (Fig. 82) auf ihn zurückzuführen ſein, wenngleich der Hofbaufchreiber *Joſef Hyacinth Dörflinger* 1721 dort eine Kapelle geſtiftet hat. Der ſpäter an deren Stelle getretene Bau beſitzt einen der Fehler Gump's: den Mangel an Sinn für Größenverhältniſſe, die Uebertragung zu ſchwerer Formen ſelbſt auf kleinere Aufgaben. Hier haben wir es mit einer einſchiffigen Kirche mit rundem Chorabſchluß, zwei Thürme an der Façade und

einer ſtattlichen Vorhalle vor denſelben zu thun, deren wuchtigen Formen man nur größere Verhältniſſe wünſchte. So erſcheinen die Motive gehäuft, das Detail bei dem ſchwierig zu behandelnden Steinmaterial (Nagelflue) und bei korrekter Zeichnung ſchwer. Aber es iſt wenigſtens überall eine klar durchgebildete Architektur, es ſind entſchieden künſtleriſche Gedanken, die ſich in den nach Art der Statuenpoſtamente ausgebildetenObergeſchoſſen der Thürme, in der 1750 von den Brüdern *Michael* und *Matthias Umhaus* angebauten, nach vorne in einer Bogenſtellung ſich öffnenden Vorhalle, in den organiſch durchgebildeten Seitenanſichten offenbaren.

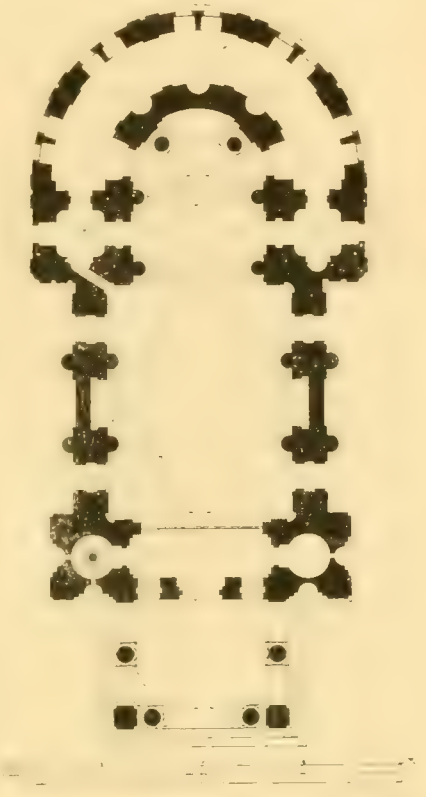


Fig. 22. Johanneskirche zu Innsbruck. Grundriss

Gewiß wird ſich in Tyrol vielfach deutſches Barock nachweiſen laſſen. Iſt doch in jenem Lande Katholicismus und Volksthum zu beſonderer Innigkeit verſchmolzen. Leider vermag ich jedoch nicht die Spuren Gump's zu verfolgen, da ich ſelbſt von den zahlreichen Werken des bedeutendſten der Nachfolger des Innsbrucker Meiſters nur eines kenne. Es iſt ganz bezeichnend, daß dieſer Nachfolger ein Geiſtlicher war und zwar nicht etwa ein Ordensmann, wie Pozzo, dem ſeine Oberen ermöglichten für die Kunſt zu leben, ſondern der ſchlichte, oft im Kampfe gegen ſeine vorgeſetzte Behörde ſich bethätigende Pfarrer des Dorfes Telfes in Stubei: *Franz de Paula Penz* (geb. im Thal Navis 1707, geſtorben zu Telfes 1772. Von den 14 von ihm zu Arzl (Pfarre Thaur) Weerberg, Schönberg, Vulpmes, Gfchnitz, Schmirn, Telfes, Tilliach, Amras, Goßensaß, Steinach, Neuſtift in Stubei, Wilten und im Institut der engliſchen Fräulein zu Brixen errichteten Kirchen, kenne ich nur jene zu Wilten, U. L. Frauen unter den vier Säulen (1751—1756). Obgleich dieſelbe einer weſentlich ſpäteren Zeit angehört, obgleich die im zierlichſten Rococo ausgeführte Stukkdekoration des Inneren, welches auf die *Asam* hinweiſt, mit dem eigentlichen Bauentwurf nichts zu thun hat, iſt dieſer

Bau hier zu erwähnen. Denn in der zwiſchen zwei Thürmen in derbem Barock ſich vorbauenden Façade macht ſich das Vorbild der St. Jakobskirche, und zwar in belebterer aber keineswegs verbeſſerter Weiſe geltend, in den Seitenfaçaden aber zeigen ſich die Schattenſeiten von Gumps Kunſt, die Derbheit in noch übertriebenem Maße. Dagegen iſt in dem prachtvollen, jenem von St. Peter nachgebildeten Altar, welcher der Kirche den Namen gab, und in der Schönräumigkeit der einſchiffigen Anlage die Willenskraft und die Schulung des prieſterlichen Künſtlers dankbar anzuerkennen.

Wer in Brixen die dem Turn- und Taxiſchen Palais in Innsbruck nahe ſtehenden, doch unbedeutenden Façaden und das häßliche Barockportal (1707) an die Fürſtbiſchöfliche Burg baute, vermag ich nicht zu ſagen. Sie ſind vielleicht Schuld daran, daß der Hof, ein Meiſterwerk deutſch-italieniſcher Hochrenaiſſance und ein Muſeum der trefflichſten von *Hans Reichle* und *Giovanni di Quadria* um 1600 modellirten Statuen bisher nicht den tönenden Ruhm fand, den er verdient. Was ſpäter gebaut wurde, zeigt bei zahlreichen deutſchen Anklängen doch einen vorwiegend italieniſchen Charakter. So baute *Joſeph Delaja* aus Bozen die alte Domkirche (1745—1758) unter der Prieſter *Franz de Paula Penz* und *Georg Tangl* Aufſicht um. Alle am Bau beſchäftigten Meiſter waren Tyroler. Es wurde aus dem romaniſchen, dreiſchiffigen Langhauſe eine mächtige Halle und, ſo weit es die Schmalſeite der alten Querſchiffe geſtattet, eine Vierung vor dem im Halbkreis geſchloſſenen Chor geſchaffen. Die Seitenkapellen ſind, wie in Innsbruck, beſcheiden. Um ſo mächtiger dagegen die gekuppelten in braunem und grünem Marmor einfach intarſirten Pilaſter, das rieſige, aber nicht reich genug gegliederte Gurtgeſims, die Bemalung der Decke mit zerriſſenem und doch ſchweren, den Stukk nachahmenden Ornamenten von *Paul Troger*. Wieder vermag nur der gewaltige Raum, nicht ſeine künſtleriſche Ausgeſtaltung zu erfreuen. Die ſehr langweilige Façade vollendete *Jacob Pirchſtaller* (geb. zu Trens unter Sterzing 1755, † zu Mais bei Meran 1824) erſt in den Jahren 1785—1790.

Belebter als wünſchenswerth iſt dagegen die derbe und bombaſtiſche Façade des Kloſters Muri Gries bei Bozen (1768—1788), welches *Sartori* (aus Sacco) erbaute. Hier ſind im Grundriß die Seitenkapellen ganz aufgegeben, beſteht der Bau aus drei gleichbreiten Theilen: der Vorhalle, über der die Orgelempore ſich befindet, dem von gekuppelten Pilaſtern gegliederten, von einem Spiegelgewölbe mit rieſigem Mittelbild überdeckten Schiff, und dem von Halbſäulen eingerahmten Chorraum. Die gewaltige, von *Knoller* ausgeführte Deckenmalerei hat die Stukkatur verdrängt, an Altar, Kanzel

und dergleichen zeigt ſich eine der neapolitaniſchen ähnlichen Marmor-Intarſia, die auch an dem gleichzeitigen Altare des Domes zu Bozen zu bemerken iſt.

Hierher gehört noch das ſehr einfache und künſtleriſch unbedeutende Ciſterzienſer-Kloſter Mehrerau am Bodenſee (1776 bis 1782), deſſen Kirche neueren Urſprunges iſt, ferner die Kirche des Chorherrenkloſters Neuſtift bei Brixen (um 1734—1737) und die zu demſelben gehörige Bibliothek (1771—1778). Die beiden letzten kenne ich nicht aus eigener Anſchauung.

Die Vollendung der böhmiſchen Architektur zeigt ſich im Sohne Chriſtof Dientzenhofer's, *Kilian Ignaz Dientzenhofer* (geb. zu Prag 1690, † daſelbſt 1752). Wiſſenſchaftlich vorgebildet trat er bei ſeinem Vater in die Lehre ein und arbeitete ſpäter, ſeit 1710, bei Fiſcher von Erlach in Wien. 1722 kehrte er nach ſeines Vaters Tod nach Prag zurück und übernahm die Bauten desſelben, bereiſte jedoch bald darauf Italien, Frankreich und England. Er wußte ſich in Prag durch Bildung, Vermögen und ſeine Kunſt eine hochgeachtete, ſelbſt von dem ſtolzen Adel anerkannte Stellung zu verſchaffen. Ja er ſollte wegen ſeiner patriotiſchen Haltung während der preußiſchen Okkupation Prags 1745 ſogar in den Adelſtand erhoben werden, ſchlug aber dieſe Ehre, weil er ſeinen Söhnen kein hinreichendes Vermögen hinterlaſſen konnte, aus. Für ihn iſt bezeichnend, daß er ein ſtrenger Katholik war. Es iſt kein Zufall, daß ſein Vater, der Baumeiſter der Jeſuitenkirche auf der Kleinſeite, ihm den Namen Ignaz gab, daß drei ſeiner Söhne Geiſtliche wurden, darunter einer als Jeſuit ſich durch Gelehrſamkeit einen Namen zu machen wußte. Er ſteht voll und ganz inmitten der katholiſchen Bewegung ſeiner Zeit, welche ſich in Prag ſchärfer ausſprach, als in dem freigeiſtigen Einflüſſen durch den Hof erſchloſſenen Wien.

Die Quellenſchriften geben an, Dientzenhofer habe ſich in Prag auf das glänzendſte durch das „Zwergenhaus“ eingeführt, welches er in der Neuſtadt (Karlshofer Gaſſe) baute und wirklich iſt dies ein reizender, überaus graziöſer Bau. Zwei Stock hoch, hat derſelbe nur drei Fenſter vordere und zwei Fenſter ſeitliche Front. Zur Seite getrennt ſtehen zwei kleine Nebengebäude. Im Grundriß ſind die beſcheidenen Räume hübſch ineinander gefügt. Der große Reiz des Baues beſteht in der glänzenden, jetzt wieder hergeſtellten Detaillirung der Fenſter. In den vielfach geſchwungenen Linien der Verdachungen,

in der zwiſchen dieſen und den Fenſtergerändern eingeſchobenen Niſche, vor der auf einer Konſole eine Vaſe ſteht. In den Fratzen der Schlußſteine, den reich verzierten Sohlbänken ſpricht ſich eine unerſchöpfliche Fülle der Gedanken, eine heitere Pracht und Anmuth aus, wie ſie bei gleicher Kraft und Männlichkeit nur von den Erſten jener Zeit geübt worden iſt. Gegenüber dem Pathos der Italiener und der derben Wucht des älteren Dientzenhofer mußte dieſes kleine Schmuckwerk den größten Erfolg haben und es iſt erklärlich, daß die Kunde von demſelben ſich bis zu dem ein halbes Jahrhundert ſpäter über den Meiſter berichtenden Pelzel erhielt, obgleich inzwiſchen ſich ein an Erfolgen reiches Künſtlerleben abgeſpielt hatte.

Der Klerus von Prag beſchäftigte alsbald den Meiſter in umfaſſender Weiſe, ja während der Zeit ſeiner Blüthe ſcheint er alle übrigen Kräfte aus Prag verdrängt zu haben. Wenigſtens ſchweigen die Quellen faſt gänzlich von ſolchen.

Die Urſulinerinnenkirche auf dem Hradſchin (1720—1728, Domherrengaſſe) dürfte das erſte kirchliche Werk Dientzenhofer's ſein. Die Façade iſt durch auf hohe Poſtamente geſtellte joniſche Pilaſter getheilt, mit einem Hauptgeſims bekrönt, welches über den das mittlere Rundbogenfenſter umrahmenden gekuppelten Pilaſtern verkröpft iſt, ſo daß die Verdachung dieſes in frei geſchwungenen Linien bis unter das Giebelgebälk hinaufgeführt werden konnte. Ein ziemlich matter Giebel, mit einer Niſche und korinthiſchen Pilaſtern, erhebt ſich als Abſchluß des Baues über der hohen Attika. Das Portal iſt reich und eigenartig gebildet, beſonders beachtenswerth jedoch iſt die auf das reichſte wechſelnde, kapriziöſe, ſtets wirkungsvolle und vor keiner Schwierigkeit zurückſchreckende Profilirung der Geſimſe. Das Innere wurde bei einer Erneuerung ſeines Reizes theilweiſe entkleidet, nähert ſich aber als Centralanlage mit ſeinen vier Kapellen und breiten Pfeilern der Peterskirche in Wien.

Etwa gleichzeitig mit der 1730 errichteten Kirche St. Johann von Nepomuk am Felſen (Neuſtadt, Wyſcheraderſtraße) dürften noch zwei weitere Prager Gotteshäuſer Dientzenhofer's, die St. Thomaskirche (Kleinſeite, Belvederegaſſe) und St. Nikolaus (Altſtadt, Niklasgaſſe) (Fig. 83) ſein. Die letztere jedoch iſt weitaus die bedeutendſte von allen dreien und überhaupt der bemerkenswertheſte Kultbau des Meiſters in Prag. Der Grundriß entſpricht in den Hauptformen den Wiener Centralbauten. Die Pfeiler des hier aus dem Quadrat gebildeten Kuppelraumes ſind breit und als ſelbſtändige Bauglieder ausgebildet, die beſondere Eigenwilligkeit des böhmiſchen Baumeiſters brachte es dahin, daß dieſelben nicht der Kreislinie entſprechend konkav ſondern konvex

ſich vorbauen. Die Querflügel ſind kurz, nur der Chor iſt länger ausgedehnt. Jeder Pfeiler wird durch zwei verkröpfte, ein Gebälkſtück und einen geſchwungenen Giebel tragende kräftige Kompoſitaſäulen verſtärkt, zwiſchen welchen reich ornamentirte Thore zu den vier ovalen Eckkapellen leiten. Darüber öffnet ein Austritt mit Balkon den Blick in die durch weit ausladende geſchwungene Galerien unter ſich verbundenen Emporen. Die Details ſind reich und voll, zum Theil zierlich, oft auch ſchwulſtig und conventionell. Der durch acht joniſche Pilaſterſtellungen, Niſchen und Fenſter gegliederte Tambour trägt die im Inneren leicht und frei geſchwungene Kuppel mit anmuthiger Laterne. Ein Zug geſunder, etwas ſelbſtgefälliger Kraft ſpricht ſich in allen Anordnungen aus. Minder glücklich iſt dagegen das Aeußere: die beiden gekuppelten Säulenſtellungen zur Seite des unbedeutenden Thores erſcheinen als müßiges Dekorationsſtück und doch wieder als Hauptgliederung des Ganzen. Die Vertheilung der Fenſter, welche ganz nach den Erforderniſſen des Inneren angeordnet iſt, nimmt dem Bau jede Ruhe; zwei gedrungene Eckthürme wetteifern in unerfreulicher Weiſe mit der Kuppel, zu deren Ueberdeckung eine Art Manſartdach gewählt iſt. Der Eindruck iſt, trotz des Reichthums der Gliederung, ein überaus ſchwerer, derber, dabei phantaſtiſcher. Die Vorwürfe, welche dem Barockſtil gemacht wurden, ſind auf dieſen Bau in hervorragender Weiſe zutreffend. Noch wilder und unſchöner iſt die Kirche St. Johann von Nepomuk, gleichfalls eine Centralanlage, ein Achteck mit einem rechtwinkligen Anbau als Vorhalle für das Thor und gegenüber einem Chor, welcher aus zwei mit den kurzen Axen aneinandergereihten Ellipſen gegliedert iſt. Zur Seite der Vorhalle, übereck, liegen zwei quadratiſche Sakriſteien, darüber die Thürme. Die ſchwere und reizloſe Bildung des Details, der Gebälke über den Pfeilern, der ganz willkürlich geſtalteten Fenſter, der flachen, ſchwer auf den Bau laſtenden, mit einem Bild überſpannten Flachkuppel zeigt die Flüchtigkeit eines vielbeſchäftigten Virtuoſen, deſſen formale Sicherheit ſich jedoch wieder in der geſchickten Art, wie durch die Schwingungen der Chorſeitenwände eine gewiſſe perſpektiviſche Vertiefung dieſes Raumes erzielt wurde, deutlich kennzeichnet. Die ganz in Kurven aufgelöſte Façade mit rein dekorativer Gliederung, wie z. B. einem Obelisk über dem Segmentgiebel der toskaniſchen

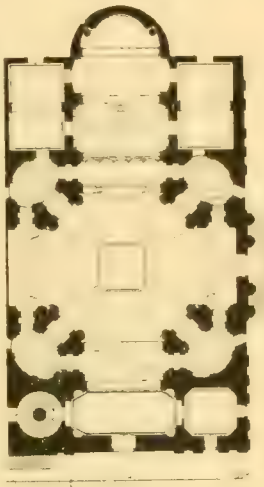


Fig. 83. St. Nikolauskirche (Altſtadt zu Prag. Grundriss.

Säulenſtellung, mit ihren phantaſtiſch-unſchönen Thurmhelmen, ihrem überreichen Figurenſchmuck dürfte als architektoniſche Leiſtung zwar wenig in Betracht kommen, erhält aber durch die maleriſche Anlage auf der Höhe, ſeitlich eines Hohlweges, durch die geſchickt angelegte Freitreppe einen beſonderen Reiz.

Seine eigentliche Aufgabe im Kirchenbau ſcheint Dientzenhofer, wie Fiſcher, in der Bildung der Centralanlagen geſehen zu haben. Das Syſtem von St. Nicolaus in der Altſtadt wiederholt ſich faſt genau an der Laurentiuskirche zu Gabel in Nordböhmen, welche zwar ſchon 1699 erbaut ſein ſoll, aber ſicher zu jener Zeit nicht die heutige barocke Geſtalt erhielt. In der Façade ſpricht ſich das Beſtreben, die Thürme und die Kuppel in ein wohl abgewogenes Verhältniß zu einander zu bringen, deutlich aus, ohne daß es gelang, dem formenreichen Aufbau ein höheres Leben einzuflößen. Eine ähnliche Centralanlage iſt die Kirche zu Rosawitz bei Tetſchen.

Die intereſſanteſte Löſung der geſtellten Frage giebt die Magdalenenkirche zu Karlsbad (1732—1734) (Fig. 84), bei welcher die Kuppel und die ſehr beſcheidenen Diagonalkapellen, ja auch die Vorhalle als Oval gebildet wurden. Geradlinig iſt nur die Rückwand der Seitenkapellen. Denn auch der Chor bildet ein ganz geſondertes Oval für ſich, deſſen Trennungsbogen ſich mit dem der Kuppel nach Art der Gewölbbildung von St. Margareth berühren. Der Aufbau der Diagonalkapellen und Emporen darüber, die wuchtige Detailbildung, entſpricht St. Nicolas, während hier den nicht eben ſchönen, namentlich durch die ſchwere Haube entſtellten Thürmen, das entſchiedene Uebergewicht über die anderen Bautheile gegeben wurde. Die Façade iſt in ſtark geſchwungenen und gebrochenen Linien gehalten, doch feiner gegliedert.

Auch die Kirche in Prſchestitz bei Pilſen, obgleich eine Langhausanlage, doch von reich bewegter, durch mächtige Säulenſtellungen und zwei ſtumpfe Eckthürme gegliederte Façade, von über der Vierung angeordneten, jedoch nach außen unter dem hohen Dach nicht zur Geltung kommender Kuppel ſei hier als ein Werk ähnlicher Auffaſſung angeführt. In Kuttenberg traf ich in der Nepomukkirche (1733) einen Bau, welcher in der nach auswärts gekrümmten Façade der Gabeler Kirche verwandt, das Syſtem des Kuppelraumes auch auf Chor und Vorhalle übertrug und ſo eine hübſche Raumentfaltung auf verhältnißmäßig kleinem Grunde ſchuf. Der deutſche Stifter der Kirche bediente ſich zum Bau des Baumeiſters *Johann Domažlický*, anſcheinend einer der wenigen Tſchechen, welche ſich baukünſtleriſch bethätigt haben. Da aber im ſelben Jahr Dientzenhofer in Kuttenberg den Bau des weitläufigen, aber architektoniſch nicht eben bedeutenden

Urſulinerinnenkloſters 1733—1742) begann, ſo dürfte wohl auch hier dem deutſchen Meiſter die geiſtige Leitung zugeſtanden haben. Aehnliche Grundrißformen wie an der Nepomuk-Kirche finden ſich auch ſchon an der Kirche des Urſulinerinnenkloſters zu Prag (Ferdinand-

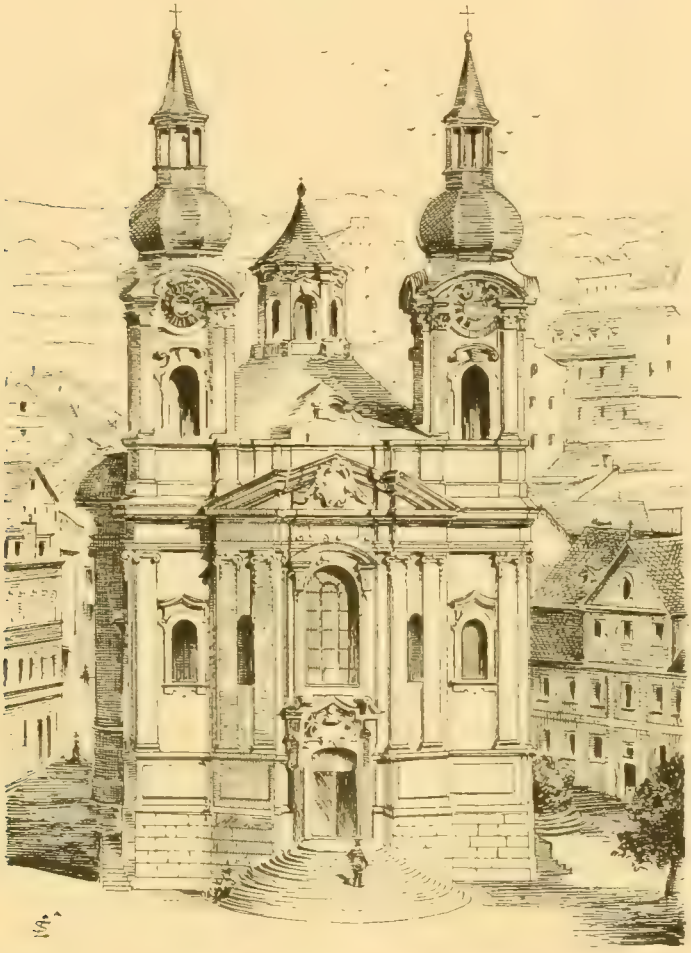


Fig. 94. Magdalenenkirche zu Karlsbad.

ſtraße, 1702—1704), deren innere Ausſchmückung noch auf italieniſche Stukkaturen hinweiſt, während an der Façade wohl zweifellos die Hand des jüngeren Dientzenhofer ſich, nicht eben in glänzender Weiſe, geltend macht.

Es kann natürlich nicht meine Meinung ſein, die Zahl der formverwandten Bauten, welche über ganz Böhmen zerſtreut, Dientzenhofers

ungemeinen Einfluß auf die Kulturentwicklung des Landes bekunden, hier aufzuzählen, felbft wenn ich fie alle aus eigener Anfchauung kennen würde. Kaum hat ein Stil fo gründlich einem weiten Gebiet feinen Stempel aufgedrückt, wie das fchwere und doch flotte Barock des großen Prager Meifters dem ganzen Königreiche Böhmen.

Aber nicht nur an den freilich mit Vorliebe gefchaffenen Centralbauten bekundet fich der Meifter. Vielfach erweift es fich jedoch, daß äußere Umftände ihn zum Verlaffen feiner Lieblingsaufgabe führten.

Bei der Thomaskirche in Prag liegt ein romanifcher oder frühgothifcher Bau zu Grunde, eine dreifchiffige Anlage mit fünf Gewölbfyftemen und langgeftrecktem Chor. An Stelle der Dienfte ift eine Kompofita-Pilafterftellung mit verkröpftem Gebälkftück getreten, zwifchen diefe find Rundbogenarkaden eingeftellt, welche die Empore tragen. Auf dem Schlußftein der Archivolte ruht — vielleicht eine Reminiscenz an die Trifolien — ein Pfeiler, fo daß der Lichtgaden über dem Hauptheilungsgefims und einer Art Zwerggalerie fich erhebt. Das Ganze ift ruhiger und einfacher als die felbftändigen Bauten Dientzenhofers. Nur in der 1820 reftaurirten Façade zeigt fich wieder die barocke Launenhaftigkeit in vollem Maße.

An diefen Bau fchließen fich andere an, von welchen wir allerdings nicht beftimmt wiffen, daß fie Dientzenhofers Arbeit find, die ihrem Charakter nach ihm jedoch zugehören. So der Umbau der Jacobskirche (Altftadt, Jacobsgaffe), eines mächtigen, 1228 gegründeten, wiederholt, zuletzt 1680 zerftörten Baues, der vor 1729 fertig geftellt worden ift. Gleich der Thomaskirche dreifchiffig, doch wohl feit dem Umbau von 1374 eine Hallenkirche mit fünf Gewölbfyftemen im Langhaus, mäßig ausgebildetem Querfchiffe und langem, gerade abgefchloffenem Chor ift diefelbe, wie jene, im Geift des 18. Jahrhunderts umgewandelt worden. Pilafter treten an Stelle der Pfeiler, der obere Theil der Seitenfchiffe bildet eine Empore über einer Bogenftellung, im Chor findet fich fogar eine dreifache Arkade mit doppelten Emporen. Die Decke befteht aus Tonnengewölben mit großen Zwickeln. Die Façade macht den Eindruck des Unfertigen, wurde vielleicht auch der engen Gaffe wegen nur flüchtig behandelt, während im Inneren fich das Detail über das der eben gefchilderten Bauten erhebt.

Die barocke, an den wohl älteren, fchweren und künftlerifch unbedeutenden Bau angefetzte Façade der St. Galluskirche (Altftadt, Galligaffe) fcheint mir gleichfalls ein Dientzenhofer'fches Werk zu fein, wie auch andere kleinere Bauten mehr. Sein Antheil an der von feinem Vater begonnenen St. Nikolauskirche auf der Kleinfeite muß noch feftgeftellt werden. Sicher ift die Façade fein Werk (Fig. 85).

Fig. 82. St. Niklauskirche (Klementer) zu Prag.

Die drei Achfen derfelben entfprechen der Gliederung des Querfchnittes. Die äußeren Flächen find einwärts, die mittleren auswärts gebogen, doch nach der Mitte eingezogen, alle drei je im zweiten Gefchoß mit

einem Barockgiebel abgedeckt. Ein maſſiger Aufbau mit einer Statuennische ſteigt über dem Mittel empor, während ſeitlich hohe Attiken angebracht ſind. Alles Detail iſt wild bewegt, die einfachen Geſtaltungen wurden mit Abſichtlichkeit vermieden. An dieſer Façade erſcheint der Geiſt *Guarini's* und *Borromini's* in Deutſchland mächtig. Sind doch z. B. die Fenſter der ſtattlich durchgebildeten zweigeſchoſſigen Seitenfaçade jenen am Oratorio Filippo Neri verwandt. Aber die ſchwere Wucht, die derbe Linienführung, die Vorliebe für Verkröpfungen iſt an dem Prager Bau ächt deutſch.

Von hoher Schönheit iſt die ſchlank aufſteigende Kuppel. Zwar hat die Wölbung bei weitem nicht den freien Schwung von St. Peter, iſt die Laterne etwas ſchwer für die tragenden Glieder, aber die kräftig reiche Durchbildung des Tambours, die Gedrungenheit und Lebendigkeit der Umrißlinie entſpricht ganz dem nordiſchen Barockempfinden. Der Thurm, welcher an der Chorecke der Kirche kräftig ſchlank und in wohldurchgebildeten Verhältniſſen aufſteigt und als Abſchluß der zur Kirche aufſteigenden Straße gedacht iſt, ſteht für das architektoniſche Empfinden zu nahe an der Kuppel und iſt in ſeiner Lage nur vom maleriſchen Geſichtspunkte zu rechtfertigen.

Ganz im Geiſt der Wiener Dekorativbauten iſt das Palais Golz, jetzt Kinsky (Altſtadt, Großer Ring) (Fig. 86), welches von Dientzenhofer entworfen und von *Anselm Luragho* ausgebaut wurde. Der Bau iſt dreiſtöckig mit zwei von korinthiſchen Pilaſtern mit Gebälkſtücken eingeſchloſſenen, mit Giebeln bekrönten Riſaliten gegliedert, zwiſchen denen eine, durch eine Attika ausgezeichnete Rücklage ſich befindet. An den dreifenſterigen Riſaliten ſtehen die Thore zwiſchen gekuppelten Säulen, die den Balkon des Hauptgeſchoſſes tragen. Die Fenſter ſind reich und zierlich ſtukkirt, erinnern in ihrer leichten Anmuth an das Jugendwerk des Meiſters. Alle Härten im Detail wurden vermieden, dem Bau ein feſtlich heiterer, anmuthiger und dabei höchſt vornehmer Eindruck, fehr im Gegenſatz zu den älteren Prager Paläſten, verliehen. Das Innere iſt leider gänzlich verändert worden.

Bedeutender noch, in Beziehung auf anmuthige Ausſchmückung ein Werk allererſten Ranges, überhaupt eine der ſchönſten Façaden des deutſchen Barockſtiles iſt das Palais Piccolomini, jetzt Noſtitz (Neuſtadt, Graben), welches gleichfalls von Anſelm Luragho vollendet wurde. Man ſieht hier den Meiſter auf der Höhe ſeiner Leiſtungen und erkennt, daß in ſeinem Weſen weltliche Lebensfreude ſich ſehr gut vertrug mit der Schwüle asketiſcher Verzückung in ſeinen Kirchen. Der Bau iſt nur neun Fenſter breit und trotzdem durch ein dreifenſtriges Mittelriſalit und durch Hervorheben des mittelſten der Flügelfenſter

gegliedert: Im Erdgeſchoſs das mit dem Korbbogen abgedeckte Thor, zur Seite zwei Thüren, umſchloſſen von drei Paaren rusticirter, höchſt elegant gegliederter toskaniſcher Säulen, die an de l'Orme erinnern; im ſeitlichen Vorbau Quaderungen an den Gewänden und rusticirte Liſenen. Der erſte Stock iſt an den hervorgehobenen Bautheilen mit joniſchen Pilaſtern eingefaſst, zwiſchen denen wieder höchſt reizvoll

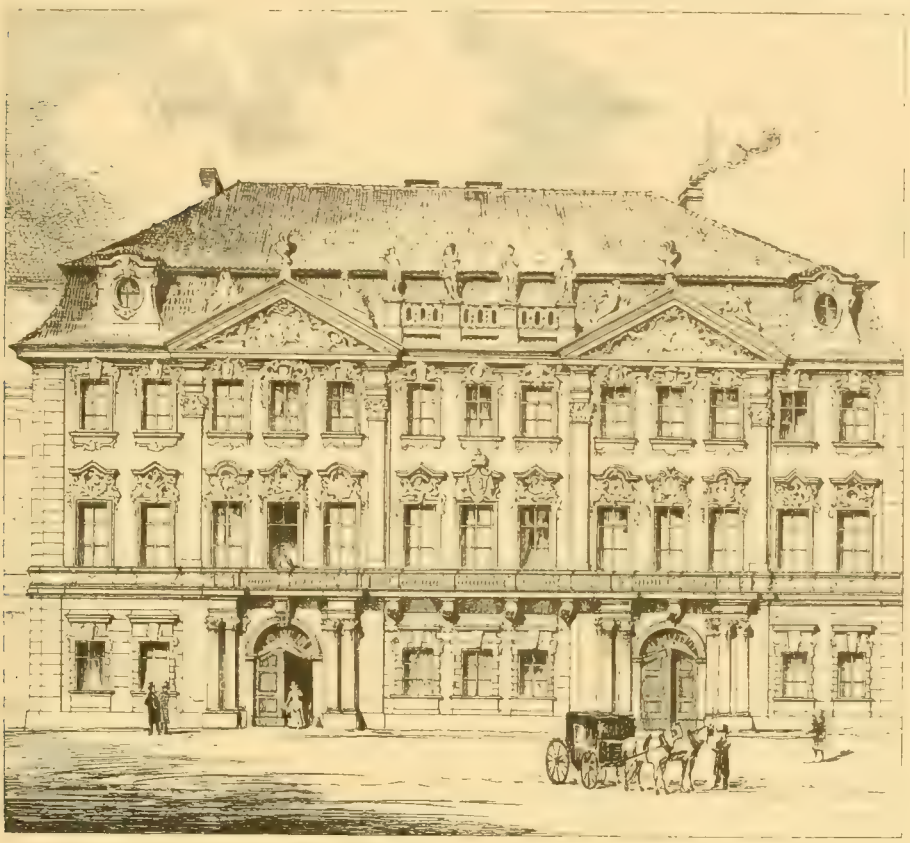


Fig. 181. Palais Kinsky am grossen Ring zu Prag.

profilirte und geſchmückte Fenſter mit reich geſchwungenen Verdachungen angebracht ſind. Ein Halbgeſchoſs iſt in den von zierlichen Konſolen gegliederten Fries eingeſchoben, deſſen Kranzgeſims in der Mitte ein geradliniger, an den Seiten je ein Segmentgiebel abſchließt. Ueberall leichter, bequemer Fluſs der Linien, die architektoniſchen Glieder ſind umrankt von vermittelndem Linienſpiel, figuralem Schmuck, der Aufbau iſt reich und voller Feinheit, namentlich aber die Detaillirung von groſser Vollendung. In den Profilen verſchwinden die

Geraden faſt ganz. Man ſtudire das prächtige Hauptgeſims. Die Platte iſt eine ganz ſteil geſtellte Sima, in den tragenden Gliedern keine bedeutende Gerade, im Architrav das obere Band abermals als gerade geſtellte Sima behandelt.

So zeigt ſich, daß Dientzenhofer mit Erfolg in Wien ſtudirt hatte. Er vereint hier vieles von der Eigenart Hildebrandts und Fiſchers zu einer neuen Geſamtwirkung. Auch die Grundriſſe dieſer und anderer Wohngebäude, namentlich die Hofanlagen, ſind beachtenswerth. Verrathen ſie gleich eine enge Verwandtſchaft vorzüglich mit dem Palais Schönborn des älteren Dientzenhofer, ſo ſind doch die ſorgfältige Durchbildung der Einfahrtshalle, die eleganter ausgeführte Hofarchitektur Neuerungen, die vor Fiſchers Eingreifen in Prag nicht geübt worden waren. Die Treppe iſt in der Raumvertheilung jener im Palais des Prinzen Eugen ähnlich.

Im Zuſammenhang mit dem Noſtitz'ſchen Palais, doch auch mit dem Hildebrandt'ſchen Palais Kinsky in Wien, iſt das Haus Sporner-gaſſe 10 (Kleinſeite) mit ſeinen durch zwei Stockwerke reichenden hermenartigen Pilaſtern und ſeiner höchſt vornehmen, doch etwas barocken Fenſterarchitektur zu nennen, ferner das ſehr edle Palais Fürſtenberg, jetzt Heſſen-Kaſſel (Kleinſeite), welches zwar in enger Gaſſe und auf unregelmäßigem Terrain errichtet, doch durch die Eleganz ſeiner Detaillirung und geſchickte Gliederung der Façade als ein wohl zweifellos dem Dientzenhofer zuzuſchreibendes Werk ſich kundgiebt. Die Kompoſitapilaſter, welche die Riſalitecken gliedern, die über ihnen ruhenden Gebälkſtücke, das um das ganze Gebäude ſich erſtreckende, geſchwungene Brüſtungsprofil unter den Fenſtern des Hauptgeſchoſſes, ſowie die prächtige Fenſterdekoration ſprechen deutlich dafür. Von unvergleichlicher Schönheit, leider nicht frei von entſtellenden, modernen Anbauten, iſt die Anlage des Pavillons, der Treppen und Terraſſen des ſchmalen an der Lehne des Hradſchins ſich architektoniſch aufbauenden Gartens. Es dürfte dieſe, räumlich zwar wenig ausgedehnte, aber meiſterhaft dem Terrain angepaßte Kleinarchitektur nur mit dem Anmuthigſten zu vergleichen ſein, was Pöppelmann am Zwinger zu Dresden geleiſtet hat.

Nicht mit gleicher Zuverſicht vermag ich das Palais Buquoy (Kleinſeite, Grandprioratsplatz) dem Dientzenhofer zuzuſchreiben, an welchem geſchickt verwendete Zierformen den architektoniſchen Charakter beeinfluſſen. Der höchſt ſtattliche, dreiſtöckige, zwanzig Fenſter in der Front meſſende Bau iſt im mittleren Riſalit mit einem großen Giebel bedeckt, während ſich über einem ſolchen an den Flügeln thurmartig ein vierter Stock erhebt. Die großen Einfahrtsthore, die an Stelle

der ſonſt üblichen Pilaſter angebrachten Liſenen mit rein ornamentalen Kapitälen, die höchſt zierliche, manchmal etwas kleinlich wirkende Stukkdekoration der Fenſter weiſen auf eine andere, doch immerhin nahe verwandte künſtleriſche Hand hin.

Als Erbe Dientzenhofers in der Gunſt, namentlich der vornehmen Welt von Prag, erſcheint *Anſelm Luragho*, wohl ein Sohn des Martino Luragho, mithin wohl ein gänzlich durch lokale Einflüſſe bedingter, ſeiner italieniſchen Heimat künſtleriſch entfremdeter Meiſter. Auch von ihm können wir nur wenig Werke ſicher nachweiſen. Zunächſt ſehen wir ihn als Vollender des Palais Noſtitz und Kinsky, ohne unterſcheiden zu können, wo die Hand des älteren und wo die des jüngeren Künſtlers eingegriffen hat. Luragho ſetzte die Arbeit ſeines Vaters fort, indem er die Façade der Kaiſerlichen Hofburg auf dem Hradſchin (1756—1775) ausbaute, eine großartige, leider die Kräfte des Meiſters überſteigende Aufgabe. Es muß dem Lokalſtudium vorbehalten bleiben, die Bauperioden des Schloſſes beſſer, als bisher geſchehen, auseinander zu halten, zu entſcheiden, in wie weit die neben Luragho genannten Architekten *Anton Gunz* und *Anton Hafenecker* an dem letzten Umbau betheiligt waren. Unverkennbar gehört aber von der Façade gegen den Hradſchiner Platz der künſtleriſch maßgebende Theil, das Thor, dem *Scamozzi* an, während die ihn umgebende Architektur der Reſtaurirung unter Kaiſerin Maria Thereſia zuzuweiſen iſt. Luragho verfällt im Gegenſatz zu Dientzenhofers reicher Gruppirung der Bauten wieder in das Schema endloſer Wiederholungen desſelben Motives, welches früher typiſch für die öſterreichiſche Putzfaçade war. Nur ſind die Motive noch beſcheidener, als etwa am leopoldiniſchen Trakt der Wiener Burg, einfache Liſenen, zwiſchen welchen die nur mäßig ausgebildeten Fenſter ſich übereinander aufbauen, während der nur in ſchmalen Streifen ſichtbare Mauergrund leicht ruſticirt iſt. Die Fenſter des oberen Zwiſchenſtockes ſind in den Fries des mäßig ausgebildeten Hauptgeſimſes hineingezogen.

Kräftiger gebildet, doch früheren Werken gegenüber auch an einer gewiſſen Leere leidend, iſt das Palais Kollowrat, jetzt Thun (Kleinſeite, Sporrergaſſe, erbaut zwiſchen 1710 und 1727), welchem man den Wunſch anſieht, die Wucht der älteren Adelsbauten Prags mit dem dekorativen Reichthum der neueren zu verbinden. Das mächtige Rundbogenportal hat, nach Wiener Vorbild, zur Seite zwei kleine Eingangsthore und mächige, ovale Ochſenaugen, die bekrönenden, aufgerollten Giebelanſätze ruhen auf Karyathiden in Geſtalt rieſiger Adler (vergleiche den Kopf des Kapitels). Das Erdgeſchoß iſt durch eine gewaltige Ruſtica, das Hauptgeſchoß mit ſeinen geſchwungenen Fenſterver-

dachungen und das darüber befindliche Zwiſchengeſchoß durch eine Pilaſterordnung gegliedert. Das ſtark abfallende Terrain iſt geſchickt ausgenutzt, um die Formen des dreizehn Fenſter breiten Baues noch mächtiger erſcheinen zu laſſen. Die Profile gefallen ſich in einer ununterbrochenen Häufung gekrümmter Linien. Die Geraden ſind bis auf ganz nebenſächliche Plättchen gänzlich vermieden, die Formen befreien ſich völlig von der üblichen Regel der Reihenfolge. Die Abſicht, groß und überwältigend zu wirken, hat den Künſtler zu Abmeſſungen und Gliederungen geführt, die er einer unerfreulichen Derbheit, ja Rohheit nicht zu entkleiden wußte. Aber doch wird man Achtung vor der maſſigen Wucht haben müſſen, die in dem Bau ſich offenbart.

Ein eigenartiges Gebäude von faſt gleicher Wucht iſt das Palais Schönborn an der Marktgaſſe mit zwei im Geiſte des entſchiedenſten Barock geformten Hauptgeſchoſſen, im Mittelriſalit mit zwei, an den Flügeln mit einem Mezzanin unter dem Hauptgeſims. Die ſcharf betonten wagrechten Linien, die kräftige Verwendung von Ruſtika, der Ernſt trotz der bewegten Linienführung ſprechen eher für eine Antheilnahme des *Martino Luragho* als Dientzenhofer's an dieſem Werke. Doch gab es wohl noch andere Architekten im damaligen Prag. Von hoher Bedeutung iſt der Garten mit ſeinen Terraſſen und dem die Achſe auf der Höhe abſchließenden Gartenhauſe. Die Detailbildung geſtattete es dem jüngeren Luragho den Umbau der einſt romaniſchen Egydienkirche (Altſtadt) zuzuweiſen, eines dreiſchiffigen Baues mit Kompoſitapfeilern und von einem rieſigen Freskengemälde bedeckten, flachen Mittelſchiffgewölbe.

An die älteren Putzbauten mit ihren Diamantquadern und leichter, dekorativer Verwendung verſchiedener Ruſtikamotive erinnert das Palais Windiſchgrätz (jetzt Wiener Verſicherungsgeſellſchaft, Neuſtadt, Hibernergaſſe), eine ſehr ausgedehnte und durch verſchiedenartige Vertikaltheilungen etwas unruhig wirkende Anlage; an den Burgbau des Anſelm Luragho mahnt das deutſche Kaſino (Neuſtadt, Graben), deſſen breite Façade bei beſcheidenen Ausladungen durch zu großen Wechſel der Dekorationsmotive in ihrer Wirkung geſchädigt wird, weil ſie ſcheinbar in verſchiedene Häuſer zerfällt.

Das Ende der Prager Barockarchitektur, die ſich bis dicht an unſer Jahrhundert ihren eigenartigen Charakter erhält, dürften das erzbiſchöfliche Palais auf dem Hradſchin (1764) und das Palais Sweerts-Spork bilden.

Was den Barockmeiſtern ſtets eigen war, die Sicherheit in der Abwägung der Verhältniſſe zu einander, die Klarheit und Geſchloſſenheit des Entwurfes, fehlt bereits an dem erſteren. Die Façade iſt ſehr

ſchlank, die Theile ſind nicht völlig künſtleriſch gebunden. Man bemerkt deutlich das Streben nach Größe, ohne daß es dem Meiſter gelungen wäre, trotz bedeutender Abmeſſungen, dieſe überzeugend zur Darſtellung zu bringen. Im Inneren ſind neben der zweiarmigen Treppe noch einige in Rococo reizend eingerichtete Räume, namentlich die Eckkabinets des Hauptgeſchoſſes, zu bemerken.

Im Jahre 1756 hatte das große Ringen zwiſchen Preußen und Oeſterreich begonnen. Die Kanonen Friedrichs des Großen dröhnten um die alte Königsſtadt. Die Kunſt wich erſchreckt aus dem kriegsdurchwühlten Böhmen.

Wie an ſo vielen Orten es nachgewieſen wurde, ſo ſcheint mir durch die fremdländiſchen Neigungen unſerer älteren Kunſtgeſchichte auch in München das Verdienſt der deutſchen Barockarchitekten durch den Glanz italieniſcher und franzöſiſcher Namen vielfach verdunkelt worden zu ſein. Gelegentlich der Erwähnung des Viscardi wurde auf deſſen ſtark barocke, wuchtige und mit derben Mitteln wirkende Architektur an der Dreifaltigkeitskirche und den Gegenſatz hingewieſen, in welchem dieſer Bau mit dem Marianiſchen Bürger-Kongregationsſaal zu München (1710) ſteht, deren Façade wir dort ſchilderten.

Vielleicht iſt dieſe das Werk des Baumeiſters, welcher nunmehr am kurbayeriſchen Hof zu größtem Einfluß gelangte, des *Joſef Effner* († zu München 1745). Dieſer hatte „lange Jahre“ in Paris ſtudirt, war 1715 als Hofbaumeiſter angeſtellt worden, ging 1717 zur „Beſichtigung einiger Hauptgebäude“ nach Italien. Er war alſo ein vielſeitig gebildeter Künſtler.

Der Kurfürſt Max Emanuel, Gemahl einer Tochter Leopolds I. und naher Freund des Kaiſers, war 1692 zum Statthalter der Niederlande ernannt worden. Ein zweites Mal mußte er ſein Land infolge des ſpaniſchen Erbfolgekrieges 1704–1714 verlaſſen. Er lebte in jener Zeit zu Suresnes bei Paris. Der Fürſt war alſo Zeuge einer bedeutungsvollen Kunſtentwickelung in Frankreich geweſen: des Umſchwunges von der kräftigen Maſſigkeit Lebrun's zur zierlichen Eleganz Hardouin Manſart's. Aber es ſcheint, als habe der niederländiſche Aufenthalt mehr auf ſeine, urſprünglich den Italienern zuneigenden Kunſtanſchauungen eingewirkt, als derjenige in Paris. Denn Erinnerungen an dieſen ſprechen ſich nicht nur im Kongregationsſaal, ſondern auch in den Anlagen für den Fürſten ſelbſt aus, in der Pagodenburg und der Badenburg des Nymphenburger Parkes. Die Pagodenburg (1716) beſteht aus zwei Geſchoſſen, deren unteres von einem achteckigen,

ganz mit niederländiſchen Flieſen belegten, in chineſiſchem Geſchmack gehaltenen Saal ausgefüllt wird, an deſſen vier ſich gegenüber liegenden Seiten quadratiſche Anbauten ſich befinden, die einen Eintrittsraum, die Treppe, die Küche und ein Gelaß enthalten. Die Möbel ſind blau und weiß, die Decken, wie alle Details, reizvoll und mit Humor durchgeführt. Im oberen Geſchoß theilt ſich der Mittelraum in zwei ovale Zimmer mit quadratiſchen Erkern in zwei der Anbauten, der Treppe und einem Boudoir in den andern beiden. Das Ganze iſt ein ebenſo anmuthiger, wie liebenswürdig durchgeführter Gedanke, eine reizende, kleine Zufluchtsſtätte im Grün des weit ausgedehnten Parkes, die in den Formen an Holland, im Gedanken und der Ausbildung des Grundriſſes aber unverkennbar an Frankreich und beſonders an Marly erinnert. Nicht ganz ſo glücklich, wie die innere Eintheilung, iſt die etwas nüchterne Behandlung der Façade mit korinthiſchen Pilaſtern an den Ecken, hinter einer Baluſtrade verſtecktem Dach und zwei in die Hauptordnung eingeſtellten Reihen von ſchlichten Rundbogenfenſtern.

Etwas anſpruchsvoller, doch gleichfalls beſcheiden in den Abmeſſungen, ohne den in Deutſchland damals für ein fürſtliches Gebäude unentbehrlich erſcheinenden Aufwand errichtet, iſt das Schlößchen Badenburg (1718). Dasſelbe beſteht aus einem vorderen ovalen Saal, in deſſen Querachſe ein kleinerer, rechtwinkliger liegt. Dieſem zur Linken iſt ein chineſiſches Zimmer mit einigen Nebenräumen, zur Rechten der Umgang um ein großes, in Kellertiefe hinabreichendes Schwimmbad angeordnet. Das mit Flieſen ausgelegte Becken, die mit ſchlichten Vertäfelungen in rothem Stukkmarmor verſehenen Wände und das über einer von *Jacopo Amigoni* gemalten Decke hereinbrechende Licht geben dem Raum eine freundlich vornehme Erſcheinung.

Das Aeußere des Baues hat eine gewiſſe Verwandtſchaft mit dem Mittelriſalit des Schloſſes Luſtheim. Der vordere Saal wird durch eine toskaniſche Pilaſterordnung mit Attika gekennzeichnet. Große Rundbogenthüren öffnen ſich gegen den Garten, über welchen wieder kreisrunde Ochſenaugen angebracht ſind. Putten ſchweben in den Zwickeln. Die Façaden des hinteren zweiſtockigen Bautheiles ſind ganz ſchlicht gehalten, mit Ortſteinen an den Ecken und einfachen Fenſtergewänden.

Großartiger geſtaltet ſich Effners Thätigkeit am inneren Ausbau des Schloſſes Schleißheim, welchen er ſogar hinſichtlich der Eintheilung der Räume, der Treppe u. ſ. w. ſeit 1715 übernahm. Ein genauer Vergleich z. B. mit Deckers Werken läßt den durchaus deutſchen Grundzug der Inneneinrichtung dieſes Baues erkennen. Die Franzoſen und Italiener waren einerſeits durchaus nicht ſo frei von antiken

Regeln, anderntheils zu monumental in ihrem ganzen Empfinden, um

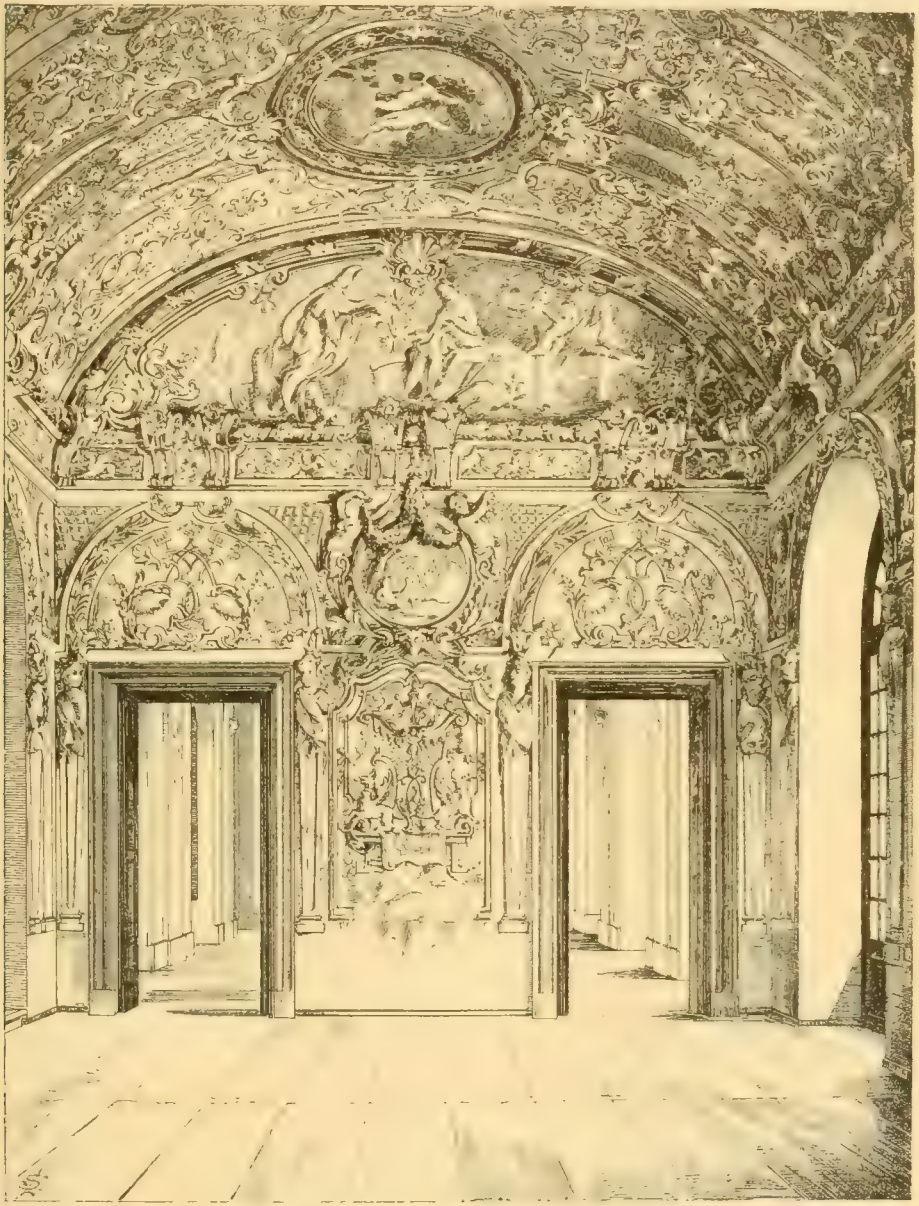


Fig. 87. Schloss Schleissheim, Halle im Erdgeschoss.

ſolche Gebilde erzeugen zu können, wie ſie hier in entzückender Anmuth alle Wände überziehen. Das Ornament entwickelt ſich zu einer

Anmuth, wie ſie ſelbſt Schlüter nicht erreicht. Das Figürliche iſt von geradezu beſtrickendem Reiz, zierlich, reich und ſchlank in den Formen. So entſtehen Kunſtformen dekorativer Art, wie ſie zu keiner Zeit eigenartiger und beſſer geſchaffen ſind, reiche Fundgruben der Gedanken für nachlebende Geſchlechter, die ſtaunend vor dieſen Werken einer unerſchöpflich ſprudelnden Geſtaltungskraft ſtehen und — ſofern ſie grundſätzliche Bedenken beſeitigt haben — mit wachſender Freude die Größe einer bisher verachteten Kunſtperiode vor ſich erſtehen ſehen. Einen Theil dieſer Stukkaturen liefert der aus polniſch-ſächſiſchem Dienſt über Berlin kommende *Charles Dubut* († 1742). Aber gerade der Umſtand, daß dieſer nur Einzelnheiten ausarbeitete (1716—1725), beweiſt, daß der Architekt den Dekorateuren nicht freie Hand ließ, ſondern die künſtleriſche Oberleitung ſich wahrte, giebt alſo Effner die Ehre des Entwurfes dieſer Arbeiten. Das Treppenhaus des Schloſſes wurde erſt in neuerer Zeit fertig geſtellt. Alt iſt aber die Stukkirung des oberen Geſchoſſes. In dieſer äußert ſich eine ſtarke Verwandtſchaft mit Wiener Bauten aus der Schule des Hildebrandt in den hermenartigen Pilaſtern an den Fenſtern und Thüren, der Behandlung des Ornamentes, der Feinheit des Details. Mächtiger entwickelt ſich das dekorative Können noch in dem Victorienſaale, einem der künſtleriſch vollendetſten Innenräume des deutſchen Barock. Eine ganze Flucht mit reichſter Schaffenskraft geſchmückter Säle ſchließt ſich dieſem Hauptraume an. Sie zu ſchildern, kann nicht die Aufgabe dieſes Buches ſein. Es genüge, auf die fortſchreitende Neigung für das Rococo hinzuweiſen, welches das Wachſen franzöſiſcher Einflüſſe bekundet.

Aber auch im Erdgeſchoß (Fig. 87), namentlich im Vorſaal desſelben, äußert ſich eine ſo reizvolle, eine ſo weiche und anſchmiegende Kunſtweiſe am Stukk der Wände und des Gewölbes, daß auch dieſe Räume zu dem Glänzendſten gehören, was die Kunſt des Dekorateurs in jener Zeit geleiſtet hat. Im Gegenſatz zu dem, was gleichzeitig in Paris geſchaffen wurde, etwa die Arbeiten Robert de Cotte's, zeigt ſich hier eine groteske Behandlung des Thier- und Menſchenvolkes, eine Vorliebe für in das Rankenwerk eingeflochtene gerade Linien, für Stoffgehänge, die ſich mit den Arbeiten gleichzeitiger Zeichner für Möbel, etwa des *Johann Jacob Schübler* († zu Nürnberg 1741), deckt. Der deutſche Grundzug auch dieſer Arbeit iſt unverkennbar. Auch an der Reſidenz zu München, beziehentlich deren Wiederaufbau nach einem Brande im Jahre 1729, hat Effner gemeinſam mit *Johann Gunezhainer* Antheil gehabt und zwar handelte es ſich nicht nur um eine Herſtellung, ſondern um zum Theil ſehr üppige Neuſchöpfungen. Es ſind dies die Einrichtung der ſogenannten „reichen Zimmer“ (1730 bis gegen

1740), bei welcher jedoch auch der seit 1725 in München thätige, im Geiste Cotte's künstlerisch erzogene Franzose *Cuvilliés* gewichtigen Einfluß gehabt zu haben scheint.

Um sich einen Einblick in die Größe desselben zu verschaffen, ist es nöthig, die zahlreichen Publikationen Cuvillies mit der Einrichtung der „reichen Zimmer" zu vergleichen. Es ergiebt sich etwa folgendes für die Arbeitstheilung. Der Entwurf der Zimmer stammt von dem deutschen Meister. Dafür sprechen alle mehr architektonischen Gebilde, z. B. die Kamine des Thronsaales und des Schlafkabinets und Anderes, in welchem nun auch schon die Wandlinien in Schwingungen angeordnet sind, die Ornamentation den freiesten Fluß erhält. Aber nirgends werden unsymmetrische Anordnungen gesucht, nirgends haben wir rein französisches Rococo, wie denn auch die Arbeiter an den Einrichtungen durchwegs Deutsche, zum Theil Wiener sind. Das Spiegelkabinet zeichnet sich durch die geschickte Verwendung von Porzellanen, meist auf Konsolen aufgestellten Vasen, aus, deren Blau trefflich zu dem gold-weißen Grundtone stimmt.

Die geradlinigen Füllungen in den Thüren und Fenstern, die starken Umrahmungen der Spiegel und Supraporten in vielfach gebrochenen, jedoch barock gezeichneten Kurven, vor Allem aber eine gewisse schwerere Wucht im Dekorativen sind deutsch. Daß die deutschen Meister auch bezüglich des Details des Ornamentes maßgebend waren, ersehen wir aus der Freude an Linienverschlingungen, an der Vermischung geradlinigen Bandwerks mit reich bewegten Ranken. Es kennzeichnet diese Dekoration, z. B. derjenigen in *Dückers* Werk gegenüber gestellt, eine weitere Entwickelung nach dem Gebiet des Leichten, Anmuthigen, der Eleganz im Gegensatz zur Pracht, welche auf *Cuvilliés* Rechnung zu setzen sein dürfte. Das Ganze ist mit einem Reichthum ausgestattet, wie nur wenige Einrichtungen in Deutschland. Auch hier ist die Folge von Vorzimmer zu Audienzsaal, Thronsaal, Paradeschlafsaal, der festen Regel der Hofsitte gemäß, eingehalten. Mit wachsendem Luxus sind die Räume künstlerisch mit vergoldetem Ornament geziert. Am glänzendsten der letzte, dessen Wände durchweg mit reichstem Ornament in Gold auf Weiß bekleidet, dessen Kamin in rothem Marmor und dessen Bett in Goldstickereien von geradezu erstaunlicher Pracht gehalten ist. Die Decke zieren hier, wie in den übrigen Räumen, frei aus den Ecken und den Mitteln sich entwickelnde, wohl ganz dem Cuvillies zuzuschreibende Stukkdekorationen, die im ununterbrochenen Wechsel der Motive einen glänzenden Beweis für die Phantasie jener Periode liefern. Bei all diesem Reichthum bleibt die Gesamtwirkung eine vornehm ruhige, nirgends drängen die Einzel-

heiten ſich auf, überall Harmonie in der Bewegung, heitere Pracht, geiſtvolle Zeichnung! Der Raum, in welchem der Rococo-Charakter am ſtärkſten zum Durchbruch gelangt, iſt das Spiegelkabinet.

Ein Merkſtein für die Erkenntniß von Effners Kunſt iſt, daß wir ihn als den Meiſter des 1740—1750 errichteten Preyſing'ſchen Palais (jetzt Hypotheken- und Wechſelbank) zu München (Fig. 88) kennen, in welchem ſich der alternde Künſtler noch als einer der flotteſten Meiſter des deutſchen Barocks erweiſt. Viele Details dieſes Baues weiſen auf Prag und Wien, ſo daß wir in den dortigen Meiſtern ſeine Lehrer zu ſuchen haben. Die Hauptfaçade beſteht aus drei dreiachſigen Theilen. Im Parterre des Mittelriſalites ſteht das Thor mit zwei Nebenthüren, über erſterem auf freiſtehenden toskaniſchen Säulen ein Balkon mit ſchönen ſchmiedeeiſernen Gittern. Die drei oberen Geſchoſſe ſind wie am Palais Kinsky in Wien durch große hermenartige, nach unten ſich verjüngende korinthiſche Pilaſter mit verkröpften Gebälkſtücken zuſammengefaßt. Ueber den Fenſtern der beiden Hauptgeſchoſſe wurden lebendig geſchwungene, reich mit Emblemen, Fratzen, und Ornament in Stukk verzierten Verdachungen angebracht; über dem ganzen Riſalit ruht ein wappengeſchmückter, aus Konſolengeſimſen gebildeter Flachgiebel. Die Flügel entbehren der Pilaſter, haben im Gegenſatz zu den mittleren im Halbkreis und Stichbogen geſchloſſenen Fenſtern des erſten und zweiten Stockwerkes bis auf die oberſten Halbgeſchoßfenſter gerade Stürze und etwas weniger reiche Verdachungen. An den Ecken des Baues, wie an Stelle der Pilaſter an der rückwärtigen Façade ſind reich mit Linienverſchlingungen in Stukk gezierte Mauerſtreifen angebracht, ſo daß alle Flächen in ein reich wechſelndes Spiel von Ornament aufgelöſt erſcheinen, ein Bau, der nach ächt deutſcher Vielgeſtaltigkeit in allen Theilen von zierlichen Details umhüllt iſt. In vieler Beziehung iſt die Verwandtſchaft des Baues mit dem Palais Kinsky ſo groß, daß man ihn als eine Studie nach dem über 20 Jahre früher vollendeten Werk *Johann Lukas von Hildebrandts* bezeichnen kann, das es an Formenreichthum übertrifft, wenngleich an Vornehmheit nicht in allen Theilen erreicht. Das Innere des Baues hat unter König Ludwig I. viel von dem Glanz ſeiner Ausſchmückung verloren. Um den quadratiſchen Hof legen ſich an drei Seiten Gänge, zu denen eine ſchöne dreiarmige Treppe führt. Die Wände dieſes Bautheiles ſind gleichfalls mit hermenartigen Pilaſtern gegliedert und auf das Reichſte ſtukkirt.

Eine ſchwierige Aufgabe iſt es, unter den übrigen Münchner Paläſten herauszuſuchen, was den verſchiedenen Meiſtern jener Zeit zuzuweiſen ſei. Unter dieſen dürfte *Johann Gunezhainer* († 1763) derjenige ſein, welcher Effner künſtleriſch am nächſten ſteht, wie er denn

ſeit 1721 als kurfürſtlicher Unterbaumeiſter in engen Beziehungen zu dem älteren Meiſter ſtand.

Außerhalb Münchens erbaute Gunezrhainer das Kloſter Scheft-

Fig. [illegible] Palais in München.

larn, welches der Münchner Maler und Baukünſtler *Andreas Wolf* † 1710 begonnen hatte. Im Jahre 1733 leitete *Cuvilliés* den Bau der dortigen Kirche, aber Gunezrhainer ſchloſs das 1704 vollendete Werk ab. Sein früheſter Bau dürfte das Hôtel zu den drei Mohren in Augs-

burg 1722 fein (Fig. 89). Nicht eben glücklich iſt das Hauptmotiv: Die durchaus dekorative Verwerthung mächtiger, durch die drei oberen Geſchoſſe reichenden korinthiſchen, kannelirten Pilaſter, über deren ſtarken Kapitälen die je zwei, das Hauptgeſims tragenden zarten Konſolen faſt verſchwinden. Reich und lebendig dagegen iſt der Schmuck der Fenſter: vielfach verſchlungene Verdachungen, pilaſterartige Gewände, zierliche Sohlbänke bewirken, daß das Ganze, trotz des ſchlicht gehaltenen Erdgeſchoſſes, den Eindruck fürſtlicher Pracht und Heiterkeit erweckt.

Dieſe Façade ſteht in unverkennbarem geiſtigem Zuſammenhang mit den gemalten Fronten, welche in jener Zeit, wie ſchon früher, zu Augsburg, beliebt waren[1]) und weiter auf den Zuſammenhang der alten Handelsſtadt mit Italien hindeuten. Der prächtige Bau Maximilianſtraße 14B (1677) mit ſeinen auf hohen Poſtamenten ſtehenden Säulen, ſeinem auf dem Thürbogen von ſitzenden Atlanten getragenen Erker, ſeiner kräftigen Architektur und reich gegliedertem Bilderſchmuck zeigt Anlehnung an die ältere genueſiſche Kunſt in trefflichem Beiſpiel. Im Jahre 1681 entſtand ein weiteres, formverwandtes Haus Jacobſtraße K1. Aber erſt im 18. Jahrhundert begann dieſer Kunſtzweig wieder zu allgemeiner Blüthe zu gelangen. Die maßgebenden Meiſter ſind *Johann Georg Bergmüller* (geb. zu Türkheim 1688, † zu Augsburg 1762) und deſſen Schüler *Johann Holzer* (1709—1740), *J. G. Wolker* (1700—1766), *G. B. Göz* (1708–1774), *J. B. Bergmüller* (1724—1785), *Chriſtian Erhard* (1730, † um 1805), *J. Huber* (1730–1815), welche ſich jedoch zumeiſt darauf beſchränkten, die Häuſer ihrer Architektur gemäß durch Linienwerk abzutheilen und in den Feldern oder an einzelnen bevorzugten Stellen maleriſchen Schmuck anzubringen. Es äußert ſich in der Anlage der Einfluß der Stukkateure und ergeben ſich ähnliche, ſtreifenförmige Gruppirungen der Bautheile über einander, wie an den Wiener Profanbauten. Der architektoniſche Charakter ſchwand hierbei mehr und mehr gegenüber der maleriſchen Ausſtattung mit einzelnen bildlichen Darſtellungen. Beim Durchwandeln der Augsburger Straßen merkte ich mir nachfolgende Häuſer als ſehenswerth an: Ludwigſtraße D 162 (1760) mit Pilaſtern an den Ecken, Engelsgeſtalten in grau und grün gemalt und einer farbigen Athene über den Fenſtern; ähnlich, aber ſchlichter: Ludwigſtraße D 161. Das Haus D 219, welches *Joſef Mages* malte, mit Vaſen, Kindergeſtalten, Marmorpilaſtern und farbigem Mittelbild, das Haus Welſerſtraße D 278 noch in derberer, an Ditterlin erinnernder Behandlung, die ganze Façade in etwas wirren Formen und ſchwerer Farbe. Am Moritzplatz und unterer Maximilianſtraße iſt mir

[1]) A. Buff, Augsburger Façadenmalerei, Lützow. Zeitſchrift für bildende Kunſt, 1886.

eine großartige Façade mit perſpektiviſcher Architektur in der Art der Genueſiſchen aufgefallen, ebenſo das Gebäude gegenüber dem Metzgerhauſe mit Marmorpilaſtern und Bronzekapitälen, in der Mitte der Reichsadler zwiſchen zwei wilden Männern, ſeitlich weitere Wappen, Kindergeſtalten und Sinnbilder, Büſten u. ſ. w. – Alles in derber Rococo-Architektur. Eine Reihe von plaſtiſch ausgebildeten Wohnhäuſern ſchließen ſich den gemalten an, ſo das von Stetten'ſche mit durch zwei Ge-

Fig. 6. Hôtel zu den drei Mohren zu Augsburg.

ſchoſſe reichenden Pilaſtern, mächtigem in ſchmucken Linien gezeichnetem Giebel, ein Bau noch voll Renaiſſancegeiſtes, wenn auch von etwas nüchterner Gliederung. Unter den gemalten Façaden Süddeutſchlands ſei hier noch das Kavazzenhaus zu Lindau genannt, eines der reizvollſten Beiſpiele der Kunſtart, voller ornamentaler Gedanken und farbenluſtiger Stimmung. Aehnlich iſt in liebenswürdig derber Malerei ein Haus des Marktes Mittenwald geſchmückt.

Auch in Beziehung auf den Privatbau Münchens ſcheint man mir

viel zu freigebig für Cuvillies in der Beſtimmung der Baumeiſter geweſen zu ſein. Zwar ſind dieſelben meiſt nicht ſo barock als die vorher geſchilderten, viele jedoch haben ſo entſchiedene „Fehler“ gegen die franzöſiſchen Regeln, namentlich der Detailgebung, daß es mir geradezu unmöglich erſcheint, daß ein aus Pariſer Schule ſtammender Architekt dieſelben begangen haben kann.

Dies gilt namentlich von dem Porcia-Palais (jetzt Muſeum) in der Promenadenſtraße, welches Reber direkt als deſſen Werk bezeichnet. Das etwas zu ſchlanke Verhältniß der beiden den Balkon tragenden verkröpften toskaniſchen Säulen zu Seiten des Portales, die derbe Bildung der Segmentverdachungen über dem gleichfalls und zwar hier über den joniſchen Halbſäulen verkröpften Gebälk der Fenſter des erſten Stockwerkes, das etwas ſchwere, doch ſehr wirkungsvolle Konſolengeſims über dem zweiten Obergeſchoß, ſowie die Kapitälbildung an den dasſelbe tragenden Kompoſitapilaſtern weiſen auf einen deutſchen Meiſter hin, wenngleich die ruhigere Geſamthaltung des Ganzen, der Mangel an maleriſch barocken Gebilden wohl den Einfluß einer ſtrengeren Schule den vorher geſchilderten Bauten gegenüber erkennen läßt. Auch die Anordnung von je drei Fenſtern zwiſchen den vier, die beiden Obergeſchoſſe zuſammenfaſſenden Pilaſtern, die kleine Madonnenniſche über dem Mittelfenſter, ſowie die zierliche Ornamentation mit Stukkemblemen, Konſolen und Blattwerk ſind ächt Münchneriſch.

Gunezhrainer gehört auch zweifellos der Entwurf des prächtigen Palais Törring (jetzt Oberpoſtamt, 1740) zu München im Weſentlichen an, wenn auch *Cuvillies* neben ihm als Baumeiſter genannt wird. Der erſte Blick läßt an dieſem Werke den deutſchen Barockmeiſter im Gegenſatze zu dem Schüler der Pariſer Akademie erkennen. Allerdings nicht die Seite gegen den Max-Joſefplatz zu, deren alte Architektur 1836 von *Klenze* durch eine ebenſo unlogiſche als langweilige Säulenhalle verdrängt wurde, ſondern der reich belebte dreiſtöckige Bau, von welchem nur die vordere Front gegen die Burgſtraße und die räumlich wie dekorativ bedeutend ausgebildete Thorhalle, wie auch die geſchickt entworfene Treppe ſich erhalten haben.

Auch im bürgerlichen Wohnhaus-Bau wurde eine Anzahl von ſehr beachtenswerthen Werken geſchaffen, bei welchen jedoch der Stukkateur den Architekten bald faſt völlig verdrängte. Es konnte dies um ſo beſſer geſchehen, als in München ſich früh eine Gemeinſamkeit der Künſte herausbildete, welche zu einer tüchtigen Schulung auch der Maler und Bildhauer in der Architektur führte und jene den bayeriſchen Bauten eigene, innige Verſchmelzung der Schaffensarten zur Folge hatte.

Namentlich im Kirchenbau erhielt ſich München für das katholiſche

Süddeutſchland auf der Höhe als einer der wichtigſten Mittelpunkte der Entwickelung. Auch hier bildet der Erbfolgekrieg eine Wende, denn

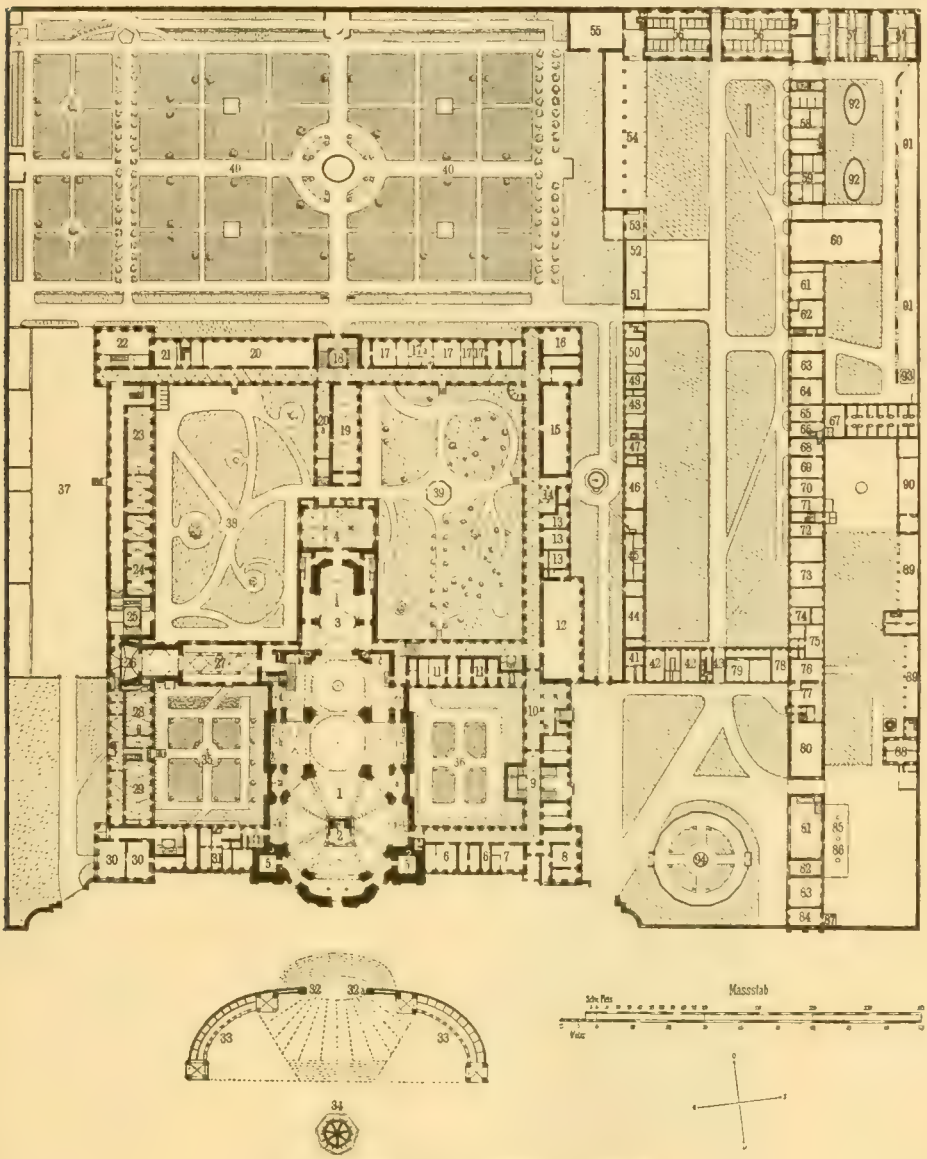
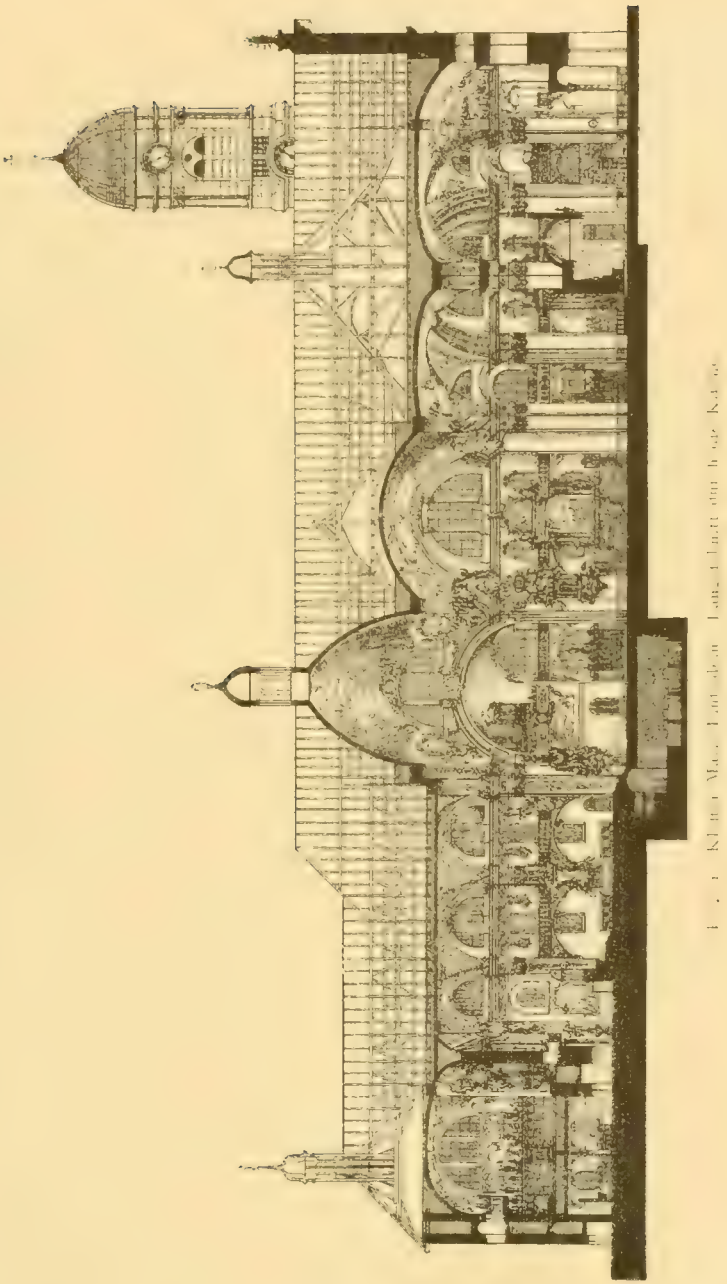


Fig. 90. Kloſter Marienberg. Grundriss.

mit demſelben entſchwindet der italieniſche Einfluß und erſcheinen deutſche Meiſter als vorwiegend beſchäftigt.

Dies war hier wie in Oeſterreich weniger die Folge der Willensäußerung der Fürſten, als die einer von unten herauf ſich vorbereitenden Bewegung. Das erwachende Nationalgefühl, die Erkenntniß eigener Kraft führte der deutſchen Kunſt Aufgaben zu, welche ihr mit dem langſam ſich hebenden Wohlſtande und namentlich durch das Zuſammenfaſſen der Mittel des Landes in ſeinen Herrſchern geſtellt wurden. So iſt es denn bezeichnend, daß auch hier die Bewegung, nicht von einem Mittelpunkt ausgehend, durch die Länder zog, ſondern daß ſie hier und da ſich erhebend, namentlich in jenen zahlreichen kleinen Staaten Boden fand, welche Schwabens Landkarte zur bunteſten in ganz Deutſchland machten. Die zahlreichen Abteien und Klöſter ernteten jetzt die Frucht ihrer Treue für den Katholicismus. Unter ſich und durch die Kirche geſchützt, vermochten ſie ſich nochmals, wenigſtens zu einer äußerlichen Blüthe aufzuſchwingen. Sie duckten unter, wenn die Stürme der Weltgeſchichte über ſie hinbrauſten, um ſich mit größtem Geſchrei alsbald zu erheben, ſowie der Feind des Reiches fern war. Die Aebte führten das Leben großer Grundbeſitzer, ein immer weltlicher werdendes, fürſtengleiches Daſein, deſſen einzige geiſtige Erhebung die Pflege der Kunſt war. Dieſe wurde geradezu zur Leidenſchaft. Wie in Oeſterreich füllten ſich die Klöſter mit ſchaffensfrohen Meiſtern. War es draußen an den Höfen für den deutſchen Künſtler ſchwer, den die Fürſten umgebenden Ring der Schranzen zu durchbrechen, dachten die Städte und Bürger kleinlich in allen ſchönheitlichen Fragen, ſo gaben die Klöſter ihrem Pater oder Frater eine ſichere Reihe großer Aufgaben, bildete die Kirche den Auftraggeber für alle rührigen Hände. Die Klöſter halfen ſich unter einander mit ihren Kräften aus. So leitete beiſpielsweiſe die Schlofferei am Bau des Kloſters Maria-Einſiedel in der Schweiz Bruder *Joſef* aus Kloſter Diſſentis, der Glaſerwerkſtätte ſtand Bruder *Peter* aus St. Gallen vor, Bruder *Benedict Scheffolt* aus Schwaben half ihm dabei. Namentlich die Tiſchlerei wurde überall in den Stiften und Klöſtern gepflegt und den kunſtreichen Meiſtern Zeit und Holz überlaſſen, um nach und nach Kirche und Kapitelſaal, Beichtſtühle und Schränke, Tiſche und Prunkbetten zu fertigen und dem Kloſter die Weihe traulicher Wohnlichkeit, eigenartiger Erſcheinung zu geben.

Auch in der Architektur traten Ordensmänner in die Reihe der ſchaffenden Künſtler. Neben ihnen findet man auch im ganzen Südweſten Deutſchlands die Baumeiſter, welche in ununterbrochener Reihe, Arbeit ſuchend, aus den Alpen in die Ebene herabzogen. Bregenz, ſelbſt kunſtarm und unbedeutend, das Vorarlberger Ländchen und das dahinter liegende Tyrol ſind das Vaterland der im ſchwäbiſchen Kreiſe



befchäftigten Maurer. Schwaben felbſt, die Unterfchweiz, Graubünden entfendeten die Stukkateure. Wie aus dem Venetianifchen und Veronefifchen nach Oeſterreich, fo kamen aus den Bergthälern der Rhäti-

ſchen und Tyroler Alpen die Meiſter des katholiſchen Barockſtiles nach Bayern, Schwaben, dem Algäu und der Schweiz.

Sie waren ein anderes Geſchlecht, jene Vorarlberger Maurer, als die Veroneſer Muratori. Sie hatten wenig von der Kunſt Italiens gelernt, aber die Kunſt Deutſchlands, trotz des großen Krieges, nicht vergeſſen. Sie waren deutſch in ihrem Schaffen, gleich jenen Fachgenoſſen im Fichtelgebirge und im Thüringer Walde, ein thatkräftiges, um äſthetiſche Feinheiten unbeſorgtes und mit Herz und Hand mehr als mit dem grübelnden Verſtand ſchaffendes Geſchlecht. Nicht eben allzuſicher in der Formengebung, oft ängſtlich und nüchtern in der Behandlung der Maſſen waren ſie frei von der inneren Abhängigkeit von berühmten italieniſchen Bauten und ſchufen nach ihrem Sinne, vorzugsweiſe in der Grundrißgeſtaltung ihre Stärke ſuchend. Erſt nach und nach, meiſt durch den Einfluß von München, kommen ſie zu einer größeren, klaſſiſchen Formenſprache, verlaſſen ſie den Boden der Renaiſſance, um einem derben Barock dauernd anzuhängen und dieſen noch in einer Zeit zu pflegen, in welcher im übrigen Deutſchland die abwägende Art der Franzoſen ſchon überall die Geiſter mit ſeiner Regelrichtigkeit umfangen hielt.

Bregenz iſt, wie geſagt, ein kunſtarmes Städtchen. Aber es beſitzt in ſeinen Hinterländern eine bauthätige Bevölkerung, die mit den Bäumen ihrer Wälder, mit den Steinen ihrer Berge zu Thale zieht, um Arbeit und Brod im reicheren Lande zu ſuchen. Das Völkergewoge des Krieges hatte die deutſche Nation verdorben. Aus den felſigen Bergſchluchten, in die der Feind nicht zu dringen vermochte, fließen nun wieder die Quellen junger Volkskraft hervor, eine unbefangene aber großwollende Schaar von Baumeiſtern, die wohl neben den glänzenden italieniſchen Meiſtern in ihrer geringeren Handfertigkeit, ihrer taſtenden, von innen heraus wirkenden Schaffensart, ihrer unbeholfenen Tiefſinnigkeit eine wenig glückliche Figur gebildet haben mögen, aber doch an kernhafter Künſtlerſchaft und großen Gedanken weit über den allzeit fertigen Raſchmachern vom Südabhange der Alpen ſtehen.

Eine der denkwürdigſten, künſtleriſchen Schöpfungen des 17. Jahrhunderts, recht bezeichnend für die Richtung des ganzen Kunſtgebietes, iſt der Bau des Kloſters Maria-Einſiedeln[1] in der Schweiz. Der Ausbau der altberühmten Wallfahrtskirche vom mittelalterlichen in's Moderne vollzog ſich langſam und begann mit dem Chor (1074—1076), welchen *Hans Georg Kuen* aus Bregenz ſchuf.

[1] Dr. P. A. Kuhn, Der jetzige Stiftsbau Maria-Einſiedeln, Einſiedeln, 1883. Ein vortreffliches, dem Czerni'ſchen über St. Florian gleichſtehendes Werk.

Freilich jener Chorbau, welchen *Pietro Neurone* (aus Lauwis in Graubünden seit 1680 Stukkirte, giebt hiervon noch wenig Kunde. Die Seitenwände der einschiffigen romanischen Anlage wurden durchbrochen, Kapellen und Emporen zwischen den Pfeilern angelegt und von einer neuen Umfassungsmauer umschlossen. Auch die nördlich an das Querschiff anstossende Beichtkirche und Magdalenenkapelle sind nicht hervorragende Kunstwerke. Aber die Schaffenslust war angeregt und bald begann ein umfassenderes Wirken, indem in den Jahren 1704–1717 das ganze Kloster neu errichtet wurde. Der Architekt dieses Bautheiles war *Caspar Moosbrugger* geb. zu Au im Bregenzer Wald 1656, † zu Einsiedeln 1723, seines Zeichens ursprünglich ein Steinmetz, der unter Kuen am Klosterbau geholfen, 1681 auf sein wiederholtes Bitten in den Benediktinerorden aufgenommen worden war und von hier aus die Pläne zum Kloster Kalchrain im Thurgau geschaffen hatte. Der Bauausführende war sein Bruder *Johannes Moosbrugger* † zu Kalchrain 1710, und an dessen Stelle später *Michael Rueff*. Die Bauarbeiten führte *Johannes Braun*, ein in Zug angesessener „Bregentzerwäldler" aus. Damals also entstand der gewaltige Klosterbau, der sich um die Kirche und vier je neben dem Langhause und dem Thor gelegene Höfe gruppirt. Es handelte sich hierbei nicht eben um eine grosse Kunstleistung: die Fronten sind einfach, nur durch gequaderte Mauerstreifen gegliedert, die Fenster schlicht umrahmt und nur theilweise mit Verdachungen versehen. Ein flaches Mansardach deckt die pavillonartigen Eckbauten.

Der Kirchbau, welchen Moosbrugger entworfen hatte, kam nicht zur Ausführung. Es war eine streng geradlinige Anlage, welche in einer unteren Ordnung zwei Geschosse, in einer zweiten ein drittes mit dem Halbkreisfenster des Langhauses beherbergte, über dem ein Giebel sich erhob. Seitlich strebten zwei Thürme in zwei weiteren Stockwerken auf. Die ganze Anlage, auch hinsichtlich der Hof- und Gartenpläne, hat noch stark die Eigenschaften der Renaissance, lassen den wackeren Mönch nicht eben als grossen Künstler, doch als tüchtigen Praktiker erkennen, der sich in der Vertheidigung seiner Werke auf Vitruv und dessen italienischen Erklärer stützt.

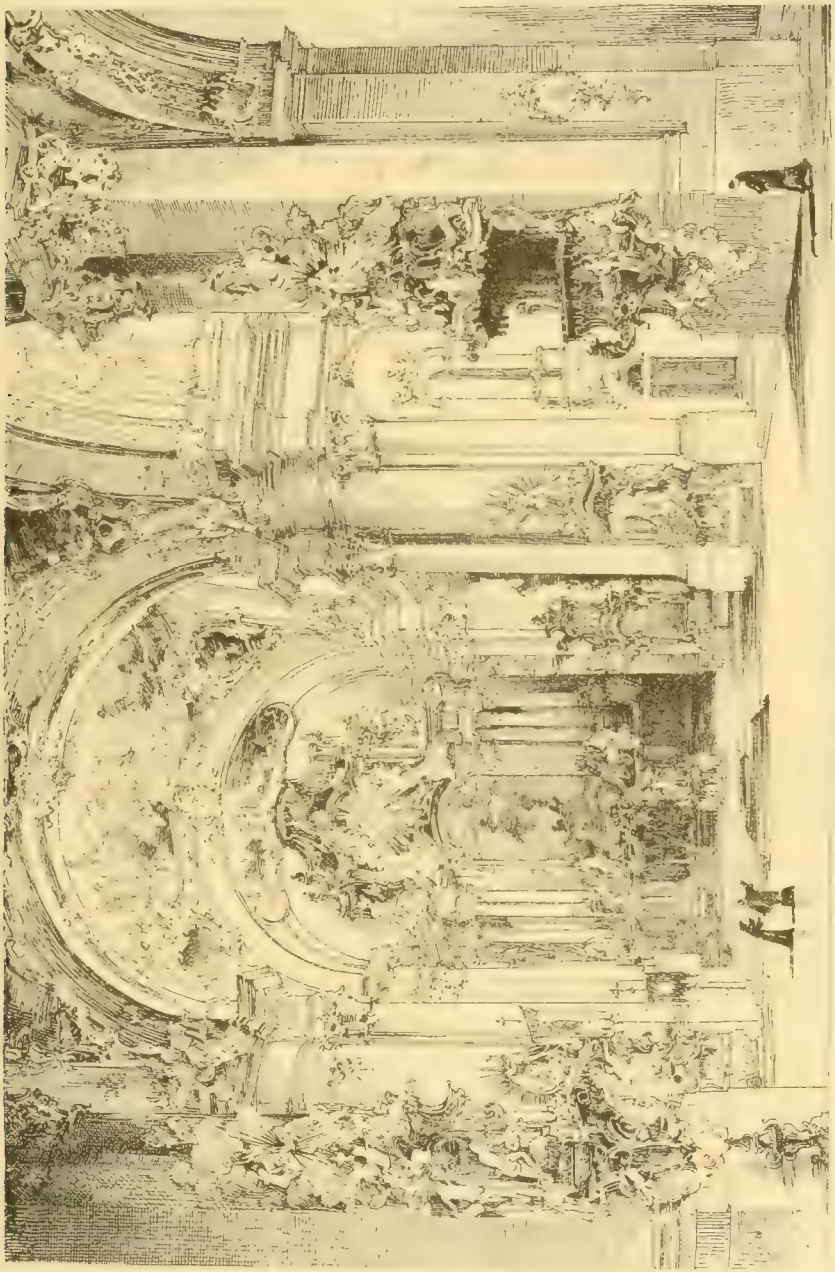
Mit dem Jahre 1721 begann nun auch der Umbau der Kirche und zwar zunächst der Façade, welche bis 1723 vollendet wurde. Dieselbe folgt einem andern Plan, als dem der Moosbrugger, etwa dem des Bruders *Thomas Mayer* aus Solothurn, der nach jenes Tode die Bauleitung übernahm. Er wird als tüchtiger Steinmetz gerühmt. Was aber unter seiner Obhut geschaffen, ist so überaus merkwürdig, dass man an einen zu jener Zeit glänzenden Namen gemahnt wird, an den

ebenfalls aus Bregenz ſtammenden Architekten *Franz Beer*. Zunächſt wurden an den alten Chor zwei quadratiſche Kuppelräume und neben dieſen Seitenſchiffe, je mit flachen Kapellen, angeordnet. An letzteren zogen ſich brückenartig, wie an der Innsbrucker Jeſuitenkirche, Emporen hin. An der Weſtfront aber erhebt ſich ein alle drei Schiffe zuſammenfaſſendes Achteck, in deſſen Mitte zwei Pfeiler und vor dieſen, ganz für ſich, die kleine Kapelle für das berühmte Muttergottes-Heiligthum ſtehen. Schon im Mittelalter war es hier den Zuſtrömenden leicht zugänglich aufgeſtellt geweſen. Jetzt aber wurde es in einen merkwürdigen Raum gebracht, ein mächtiger Umgang um die Kapelle geſchaffen, an welchem ſich Emporen hinziehen und deſſen konzentriſche Gurte, reiche Bemalung und Stukkirung, großartige Raumentfaltung ebenſo neu als reizvoll ſind. Dieſem Bautheile entſprechend, bildete ſich die Façade als konvexer Rundbau zwiſchen den beiden Thürmen aus; ſie zeigt zwar größere Formen, als der Plan Moosbruggers, dürfte aber, wie der Innenbau, ſchwerlich den bald im Kloſter ihre Werkſtätten aufſchlagenden Münchner Meiſtern *Asam*, ſondern einem der Bregenzer oder heimiſchen Architekten angehören, Meiſtern, welche an geiſtvollen Grundrißgeſtaltungen, als dem Anfang jedes künſtleriſchen Fortſchreitens, mehr Gefallen fanden als an der Meiſterlichkeit der Formengebung, der barocken Geiſtreichigkeit, in welcher jene mit ihren Zeitgenoſſen wetteiferten.

Die Façade hat einerſeits die veroneſiſche Fenſtergruppirung, andererſeits klar ausgeſprochene Motive der deutſchen Renaiſſance, namentlich an den Thoren und an dem maßwerkartigen Rundbogenfenſter in der Achſe. Dabei iſt ſie in eine große Ordnung eingeſtellt, weiſt mithin auf einen Architekten, welcher der Heimath der Carlone nicht fern, aber doch deutſcher Kunſtanſchauung iſt.

Etwas Aehnliches findet man an der Kloſterkirche zu Irsee (1699 begonnen) im Algäu, wo auch ein Meiſter *Beer* als leitender Architekt genannt wird. Die Façade iſt in der Eintheilung der von Maria Einſiedeln verwandt, jedoch in gerader Fluchtlinie gehalten. Sie ſcheint unfertig liegen geblieben zu ſein und ſtößt jetzt durch Formenrohheit ab. Das Innere der Kirche, welche urſprünglich ein romaniſches lateiniſches Kreuz bildete, iſt durch die Ueberwölbung im Korbbogen, die Stukkirung der Gewölbfelder, durch noch einfach gezeichnetes Rahmenwerk um mittlere Bilder, durch Geſimſe mit zarten Blattreihungen, durch die ganz weiße Färbung und die ſtrenge Detaillirung den Jeſuitenbauten verwandt. Der Stukkateur ſoll ein Deutſcher geweſen ſein. Die Anlage der Kapellen und Emporen darüber im Langhauſe läßt einen unmittelbaren Zuſammenhang des Baues mit der alsbald zu beſprechenden Kirche zu St. Gallen vermuthen. Das Kloſter Irsee

ſelbſt 1715 iſt wieder ſehr einfach, nur die ſtattliche um ein breites



viereckiges Auge in drei Armen aufſteigende Treppe mit überaus zierlichen und zum Betten in ſeiner Art gehörigen Stukkirungen von

Francesco Mazzari beweiſt, daß dem Architekten auch Profananlagen gelangen. Die alten Feſträume wurden bei der Umwandlung des Kloſters in eine Irrenanſtalt zerſtört.

Auch das benachbarte Kloſter Wehlishofen ſoll ein Werk Beer's ſein. Ich habe dasſelbe leider nicht geſehen.

Um dieſelbe Zeit etwa entſtand der Neubau des Kloſters Ottobeuren (1711—1715)[1]. Auch hier war es ein Bruder *Chriſtoph Vogt* † zu Ottobeuren 1725, welcher den Plan lieferte, nachdem die Baumeiſter *Thumb*, *Beer*, *Herkommer* und ein Karmeliter Frater *Domenicus* mit ihm gewetteifert hatten. Die Leitung des Baues hatte *Johann Brenner* aus Bregenz. Es iſt dieſes Kloſter äußerlich nicht reicher ausgebildet, als jenes zu Maria Einſiedeln. Es bildet ein Viereck von gewaltiger Ausdehnung, in dem ſich wieder die Räume ohne erkennbaren Ausdruck an den Fronten aneinander reihen. Einige derſelben ſind aber hier von hervorragender Ausſtattung, namentlich der Kaiſerſaal mit ſeinen reichen Stukkſäulen, ſeinem vielfach verkröpften und übereck geſtelltem Gebälk, der prächtig ſtukkirten Kehle über der Attika mit ihren Figuren, in derb geſchwungenen und gebrochenen Linien umrahmtem Deckenbild, reichem und keck die Architektur überſchreitendem Figurenſchmuck, ein Raum von ächteſter Barockſtimmung (1723—1728); ferner der rechtwinklige Theaterſaal mit einer Galerie für den Abt und ſeine Gäſte, mit Emporen und reichen Stukkarbeiten (1725); die Fürſtenzimmer mit prachtvollen vom Ottobeurer Töpfer *Martin Baumeiſter* geſchaffenen Oefen; die Winterabtei (bis 1719); das Refectorium (1715—1722), namentlich aber die von *Giacomo Amiconi* meiſterhaft ausgemalte Benediktuskapelle (1738 ſowie die derb prächtige Bibliothek, ſämtlich ſtattliche, wohl ausgebildete Räume, an denen eine Schaar von italieniſchen und deutſchen Künſtlern jahrelang beſchäftigt war. Der Bau der Kirche begann erſt weſentlich ſpäter. 1732 lieferte *Domenicus Zimmermann* aus Landsberg zwei Pläne zu derſelben, aber erſt 1737 wurde der Grundſtein gelegt, 1744 „revidirte" *Effner* den Plan, 1748 aber wurde erſt die alte Kirche niedergelegt und 1753 begann der Neubau unter Leitung des *Johann Michael Fiſcher* aus München, 1766 wurde er eingeweiht.

Der Plan von Ottobeuren (Fig. 92) war nicht durch eine alte Anlage bedingt, es iſt eine ganz freie künſtleriſche Arbeit. Die Geſtaltung derſelben iſt von der Kollegienkirche in Salzburg beeinflußt, ein Kreuz mit abgerundeten Armen, längeren Haupt- und kürzeren Querſchiffen; die Ecken der Vierung ſind konvex abgerundet und von Dreiviertelſäulen

[1] P. Magnus Bernhard, Beſchreibung des Kloſters und der Kirche Ottobeuren, Ottobeuren, 1883.

eingerahmt. Die Kuppel ist flach abgedeckt und erscheint im Dach nur als stumpfe Haube. Die Façade erhebt sich wieder als Rundvorbau zwischen zwei hohen Thürmen. Sie ist durch mächtige Säulen gegliedert, welche jenen im Inneren entsprechend, in derb barocken, aber etwas unfertigen Formen vor die Rundung gestellt sind. Eine Nische füllt den hochragenden, das steile Dach verdeckenden Giebel. Das Aeussere ist einfach und selbst an den reicheren Theilen ziemlich roh und trocken; die Seitenfaçaden sind fast ganz unausgebildet. Wieder zeigt sich, dass die Aussenarchitektur wie die Raumvertheilung von anderen Händen geschaffen wurde, wie die Ausschmückung des Inneren. Die letztere vollzog seit

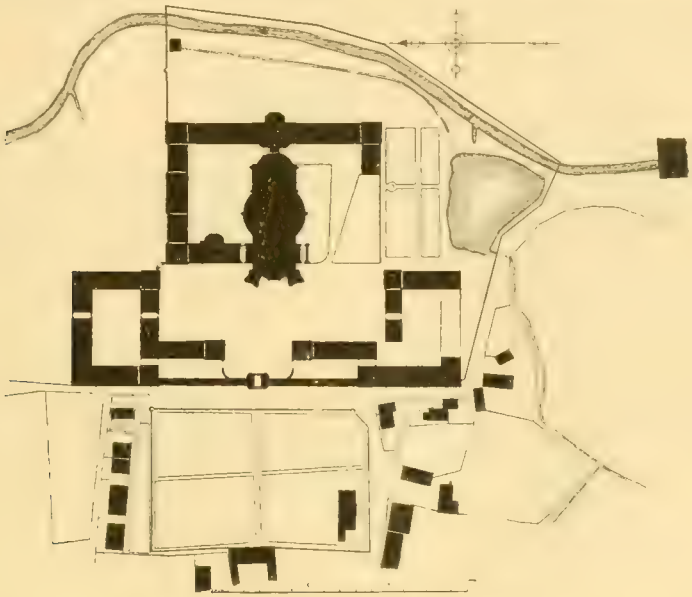


Fig. 3. Kloster Wiblingen bei Ulm. Lageplan.

1757 der Münchner Stukkateur *Johann Michael Feichtmayr*, der Bildhauer *Josef Christian* von Riedlingen, und die Maler *Jacob* und *Franz Anton Zeiler*. Sie führten sie im reichsten Rococo aus. In der Raumanlage aber zeigt sich eine Grösse und lichte Freiheit, die im höchsten Grad entzückt und den Bau den glänzendsten Schöpfungen in Oesterreich und Bayern zur Seite stellt. Man erkennt die sichere Hand des fein Mittel völlig beherrschenden Meisters. Die Kirche ist von gewaltigen Verhältnissen, die Länge beträgt 89,5 Meter, die Breite 61,2 Meter, die Schiffbreite 22,9 Meter, die Höhe der Vierungskuppel 35,6 Meter, die des Schiffes 31,5 Meter.

Dem Meister Beer begegnen wir noch an verschiedenen Orten. Von ihm sind die Klosterbaulichkeiten von Salem, dessen Plan er seit

1698 ſchuf und deſſen Umbau er mit dem Abbruch des alten Kloſters und Kreuzganges 1705 begann. 1712 wurde die Maria Victoria-kirche, ein kleiner Rundbau mit vier rechteckigen Anbauten für Altar und Vorhaus gebaut, 1705 die Gartenmauer mit Thor und Thürmen. Der Bildhauer *Joſeph Anton Feichtmayr* ſtand ihm bei der Ausführung des Baues zur Seite. Der Speiſeſaal, die reich ausgeſtattete Prälaten-wohnung, der jetzt als proteſtantiſcher Betſaal benutzte Raum mit ſeiner reichen Stukkdecke, namentlich aber der prunkhafte Kaiſerſaal ſind wohl unter ſeiner Leitung entſtanden. Freilich das Aeußere iſt ſchlicht, die Ausſtattung ganz dem Maler überlaſſen; die Fenſter ſind noch in einem dem Quadrat ſich nähernden Verhältniß. Aber wo Detail angewendet iſt, zeigt ſich ſchon ein derbes Barock.

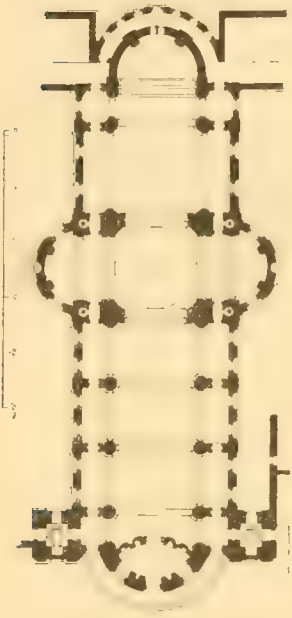


Fig. 4. Kloſterkirche zu Weingarten. Grundriss.

Beim Bau des Kloſters Wiblingen bei Ulm (1714) (Fig. 93) wird ein Meiſter *Wiedemann* genannt. Die ſtattlichen Façaden desſelben ſind wie Salem ganz einfach gegliedert und nur durch Malerei reicher ausgeſtattet, doch wurden ſie in Eck- und Mittelbauten kräftig abgetheilt. Das Detail weiſt auf die Bauten Beer's hin. Mehr noch iſt dies der Fall hinſichtlich der Kirche, welche nach den über den Bau derſelben erhaltenen Nachrichten freilich einer weſentlich ſpäteren Zeit angehört. Wir werden auf dieſelbe zurück zu kommen haben. Der wohl geordnete, freilich nicht ganz fertig ausgebaute Plan der ganzen Anlage giebt ein gutes Beiſpiel für die ſchwäbiſchen Stiftsgrundriſſe.

Daß Beer gemeinſam mit *Thumb* unter *Friſoni's* Leitung am Kloſter Weingarten (1715 bis 1724) (Fig. 94) thätig war, wurde bereits nachgewieſen.

Selbſt in Bern tritt uns der Meiſter entgegen. Dort baute er das Inſelſpital (1718—1724) und das Kornhaus (1711—1716), beide zuſammen mit *Abraham Dünz*. Letzteres iſt ein mächtiger viergeſchoſſiger Bau, über deſſen derben Arkaden hohe toskaniſche Pilaſter das Hauptgeſims und im Mittelbau ein breites Giebelfeld tragen. Der Keller iſt eine der Sehenswürdigkeiten der Bundeshauptſtadt. Beides ſind keine Kunſtwerke, doch durch einfache Kraft und wohlgeordnete Maſſen wirkungsvolle Bauten.

Als Erbauer des Kloſterpriorats Hofen, des jetzigen Schloſſes Friedrichshafen (1695), wird ein Meiſter *Chriſtian Thum* aus dem

Bregenzerwald genannt. Der 1682 begonnene Bau der Kirche auf dem Schönenberg bei Ellwangen erbaute der ebenfalls daher kommende *Michael Thum* nach Plänen eines Paters *Jenninger*. Die Stukkarbeiten fertigte der in seiner Kunst berühmte Jesuit *Heinrich Majer*. *Johann Bähr* war ein Stukkateur zu Ellwangen. Es zeigt sich, dass auch hier ganze Familien der Baukunst dienten und dass es mithin bedenklich ist, auf das gleichzeitige Erscheinen derselben Namen zu grosses Gewicht bei der Zuweisung der Bauten an einen Künstler zu legen. Aber die Uebereinstimmung der Bauten lässt doch darauf schliessen, dass Franz Beer ein hervorragender Künstler gewesen sei, der sich nach und nach aus renaissancistischen Anfängen zu einer freieren Entfaltung seines Könnens herausgearbeitet habe, ohne seine nationale

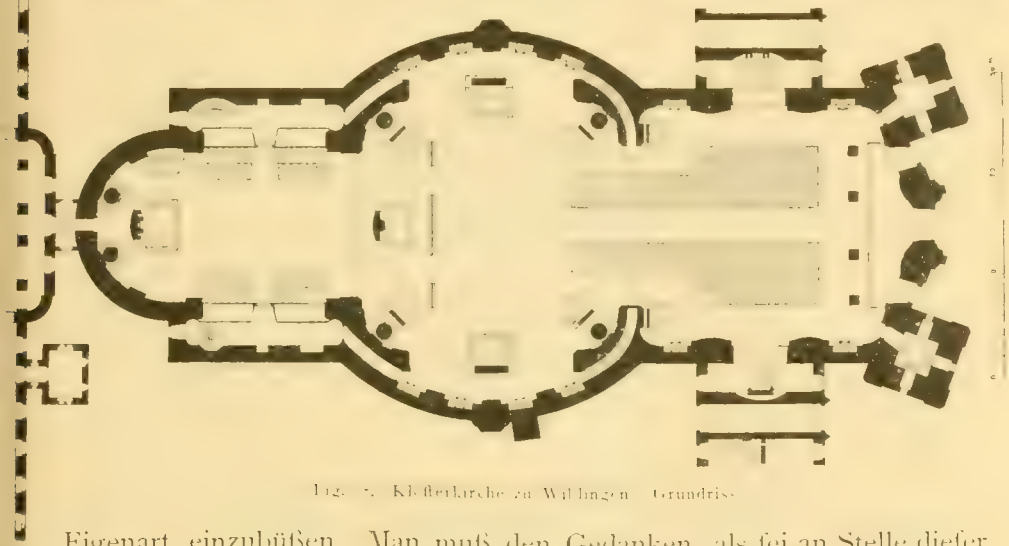


Fig. 5. Klosterkirche zu Wilhngen. Grundriss.

Eigenart einzubüßen. Man muss den Gedanken, als sei an Stelle dieser einen Persönlichkeit eine Reihe von solchen zu setzen, einstweilen als unwahrscheinlich ablehnen. Freilich ist die Anzahl beglaubigter Nachrichten über den Meister zu gering und sind die vorhandenen zu unsicher, um sich ein festes Bild von der Art des Künstlers formen zu können.

Die Aufmerksamkeit auf seinen Namen wird größer, wenn man denselben an einem der grossartigsten Werke der Folgezeit wiederfindet. Gemeinsam wieder mit *Thum* ist ein *Ferdinand Beer*, vielleicht ein Sohn des Franz, Schöpfer der Stiftskirche zu St. Gallen.

Die Baugeschichte dieser Kirche ist leider auch noch nicht hinreichend aufgeklärt. Wir wissen nur so viel, dass der Bischof Cölestin II. 1740—1767 zuerst den mittleren, 1314 erbauten Theil der Kirche niederlegen, den von 1486 stammenden Chor mit dem Thurme aber erhalten

wollte. 1700 ward jedoch auch der Chor abgetragen, nachdem 1756 bis 1759 der Kloſterbau durch *Peter Thumb (Dum)* errichtet worden war. 1766 ſind die Thürme nach Beer's Zeichnung vollendet.

Ferdinand Beer (*Bär*, aus Bildſtein bei Bregenz) ſcheint der bedeutendere, künſtleriſch leitende Meiſter geweſen zu ſein. Er iſt in weiten Kreiſen beſchäftigt, erſcheint wiederholt gemeinſam mit Thumb, mit dem er wohl freundſchaftlich verbunden war. Wer aber der Meiſter des Entwurfes von St. Gallen auch geweſen ſei — jedenfalls trug er den Ehrentitel eines ſolchen mit höchſtem Recht.

Wir wiſſen nicht genau, wer das prächtige in der Bibliothek befindliche Modell entwarf. Betrachtet man aber die nachweisbar von Thumb geſchaffenen, ſehr unkünſtleriſchen Konventbaulichkeiten, ſo wird man dieſem ſchwerlich eine ſo denkwürdige Arbeit zuweiſen, als jene Darſtellung der Kirche in zierlicher Holzarbeit iſt. Die alte romaniſche Kirche ſcheint eine lang geſtreckte, dreiſchiffige Halle mit beiderſeitigen Abſiden am Langhauſe geweſen zu ſein. Das Modell fügt zunächſt im Mittel — vielleicht an Stelle der Querſchiffe — einen mächtigen Rundraum ein, welcher alle drei Schiffe an Breite übertreffend dem Bau den Eindruck ausſchließlicher Längenentwicklung nahm. Der Umkreis desſelben iſt in 12 Theile getheilt, deren je zwei auf das Hauptſchiff, je einer auf die vier Pfeiler und auf die zu einer Kapellenreihe mit brückenartigen Emporen vereinigten Querſchiffen fällt. In der Querachſe befinden ſich die Thore, in den übrig bleibenden Feldern neben dieſen bauen ſich im Bogen abgeſchloſſene Kapellen an, deren Tiefe die Querſchifffaçade zu ſtarken Kurven zwingt. Die alten Abſiden wurden nicht benutzt, ſondern Altar und Orgelempore vor dieſen errichtet, um ſomit die der Auffaſſung der Zeit bereits läſtige allzu große Längenentfaltung abzumindern. Die Außenfaçaden ſollten durch Pilaſter gegliedert, die Fenſter ſchlank gebildet, die Emporen entſprechend in zwei Geſchoſſen angelegt werden. Als Prunkſtück iſt die Façade gegen Weſten zu betrachtet, neben der die übereck geſtellten Thürme ſich erheben. Die Formen ſind groß, den Meiſtern des Barockſtiles in Tyrol und Bayern verwandt. Im Innern dagegen zeigt ſich in der Ausſchmückung eine gewiſſe Aengſtlichkeit. Die Pfeiler zwiſchen den Kapellen ſind durch Pilaſter in zwei Geſchoſſe gegliedert, die Emporen in geraden Linien gehalten, die mächtigen Gurtbogen im Langhaus ſetzen verhältnißmäßig tief an, ſo daß die hoch hinaufgezogene Ueberwölbung der Seitenkapellen große Kappen bildet, während die Gurten ſogar in die Wölbung der Mittelkuppel hineinſchneiden. Ein Theil des Modells führt ſchon fortgeſchrittenere Formen vor, indem er die Wölbung freier entwickelt, an Stelle der Pilaſter Halb-

säulen stellt und den Emporenbrüstungen schon eine gebogene Linienführung giebt.

Die Ausführung jedoch bekundet abermals einen merklichen Fortschritt. — Zunächst beschränkte sich der Architekt hinsichtlich des

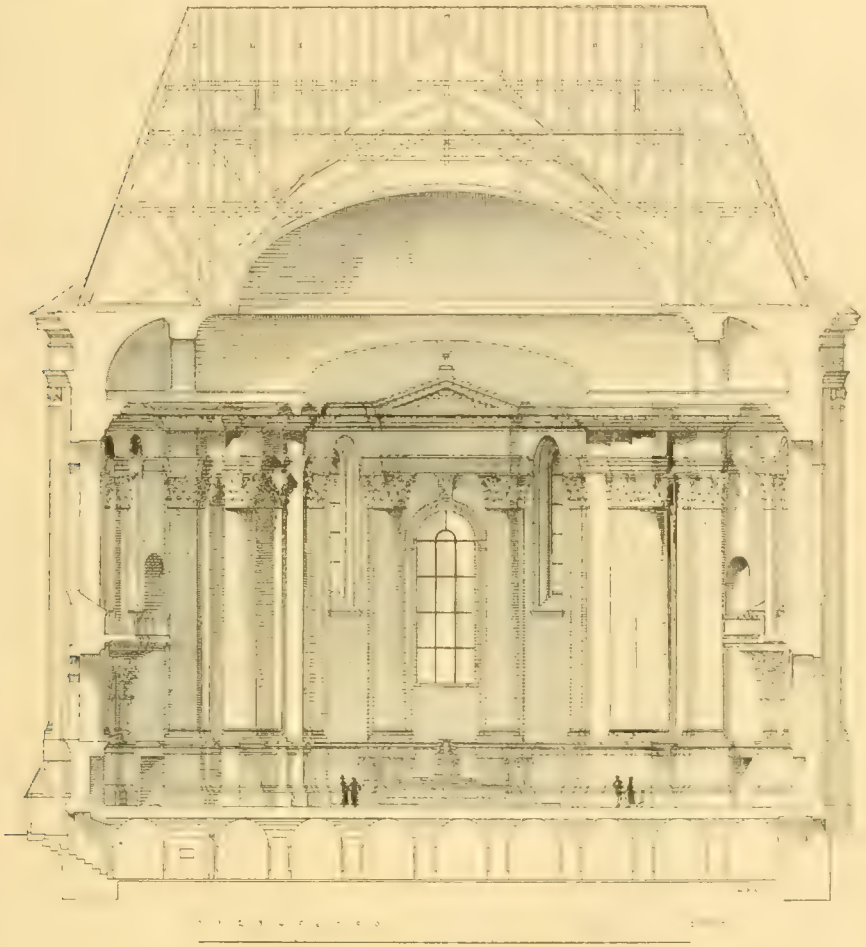


Fig. 7. Klosterkirche zu Wiblingen. Querschnitt.

Durchmessers der Kuppel, welcher er in je drei Rundkapellen einen Umgang gab. Er kam mithin selbständig fast zu ganz gleichen Ergebnissen wie *Faid'herbe* an der Kirche Notre Dame d'Hauswik. Die Seitenschiffe bildete er freier und selbständiger aus, den Pfeilern gab er eine mächtige Ordnung und befreite sich hierdurch von der Nothwendigkeit, dem Gurt und dem Trennungsbogen des Langhauses die gleiche Kämpfer-

höhe geben zu müſſen. Dadurch, daß die Gurten ſomit weniger entſchieden wirkten, konnte er dem Gewölbe eine größere Einheit, dem Bau mehr Raumweite verleihen. Der Mittelbau aber gelangte zu gewaltiger Wirkung. Es iſt ein Bau, ähnlich dem erſten Joch in Maria-Einſiedeln, doch ohne die Pfeiler in deſſen Mitte, überdeckt von weit geſpannter Flachkuppel, die dem Maler freies Feld zur Entfaltung ſeiner Meiſterſchaft bot. Er folgte hierin der Strömung der Zeit, den von den Jeſuiten gegebenen Anregungen. Es war zum Bedürfniß des mit größerer Feierlichkeit eingerichteten Meßdienſtes geworden, den Kirchgängern vom ganzen Bau aus den Blick nach dem Hauptaltar frei zu geben, die Nebenaltäre bei Seite zu rücken und in ihrer Bedeutung zu beſchränken. Dieſem Bedürfniß entſpricht dieſe Miſchung von Central- und Langhausanlage in der geiſtvollſten Weiſe. Dabei iſt an Raumſchönheit ſo außerordentlich gewonnen, daß man wohl begreift, wie nun die großen Ordensgemeinſchaften ihre gothiſchen Hallenkirchen, den neuen, dem Wandel im Katholicismus mehr entſprechenden Bauten gegenüber, gern opferten.

An St. Gallen ſchließt ſich die Kloſterkirche zu Wiblingen bei Ulm (1772—1781) (Fig. 93, 95 u. 96) auf das Engſte an, ja ſie überbietet jene noch in mancher Hinſicht. Die Baugeſchichte derſelben iſt nicht völlig klar. Jedenfalls hat der Architekt, welcher die Façaden und den Grundriß ſchuf, *Johann Georg Specht* (aus Bregenz, 1772), nichts gemein mit Jenen, die die Kirche im Innern ausbauten, dem Stukkator *Benedikt Sporer* (aus Weſſobrunn) (1780) und dem Maler *Januarius Zick*. Im Kloſter befinden ſich noch alte Pläne, welche die Abſicht des erſten Architekten in techniſch nicht eben geſchickter Weiſe darlegen. Es hat viele Wahrſcheinlichkeit, daß Beer der Schöpfer derſelben war. Der Grundriß der urſprünglichen romaniſchen Kirche hat ſich in einer der Fresken des Gewölbes erhalten. In die neue Kirche wurde der mächtige, rechtwinklige Chor und die Abſis herübergenommen. An Stelle des Querſchiffes aber trat wieder ein mächtiger Kuppelraum, der aber des Kapellenkranzes entbehrt, doch trotzdem an Breite das alte Langhaus übertrifft. Dieſes wurde als dritter Kuppelraum ausgeſtaltet und nach dem Eingang zu im Halbkreis geſchloſſen. Die Thürme ſtehen, wie im Modell zu St. Gallen, übereck. Es iſt ſomit bis auf die ſchmalen Kapellen neben dem Chor und die an das Langhaus angebauten Gelaſſe für Seitenkapellen die ganze vorhandene Grundfläche zu einem mächtigen Raum zuſammengezogen. Die Schiffbreite beträgt faſt 24, die der Kuppel 35, die Geſamtlänge über 80 Meter. Selbſt die jetzt den Raum gliedernde übermächtige Säulenarchitektur, deren Hauptgeſims 21 Meter über dem Boden ſich erhebt und die ungünſtige flache Geſtaltung der

in Holz hergeſtellten Decken-Wölbungen vermögen die Grotsartigkeit des Entwurfes nicht zu beeinträchtigen, welcher unzweifelhaft eine der größten Leiſtungen des Barockſtiles in Deutſchland iſt. Es erweiſt ſich hier wieder die Kraft der volksthümlichen Baukunſt in erfreulichſter Weiſe. Die Kirche iſt die Vollendung jener ſelbſtändigen Verſuche, den Centralbau mit einem Langhaus zu verbinden, als deſſen Anfang ich den Dom zu Kempten bezeichnete. Der ganze Plan iſt deutſch und durchaus urſprünglich geſchaffen. Er bietet ein katholiſches Gegenſtück zur Dresdener Frauenkirche. Der Meiſter Beer aus Bregenz iſt ſeinem Namensvetter aus dem Erzgebirge, obgleich wohl kaum einer von dem andern Kunde hatte und obgleich ihre Werke grundverſchieden ſind, auf das engſte geiſtig verwandt.

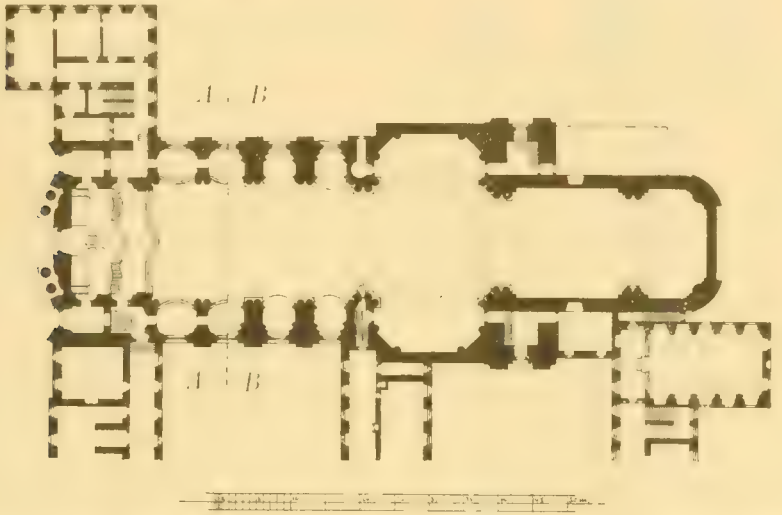


Fig. 7. Alfterschleusen-Zwiefalter. Grundriss A–B des Obergeschosses. 1:200 der Ausführung.

Wie bei jenem entſprach das formale Können nicht dem geiſtvollen Planen. Die barocke und derbe Façade kam nicht zur Ausführung. Nur das Thor zeigt in keineswegs glücklicher Weiſe die Kunſtart des Schöpfers des Grundriſſes; ebenſo die matte Gliederung der Seitenanſichten durch kleinlich profilirte Pilaſter.

Der letzte unter den bedeutenden Barockmeiſtern Schwabens iſt der ſchon genannte *Johann Michael Fiſcher* ein von Effner und weiterhin von Viscardi beeinflußter Künſtler. Von ihm ſtammt der Umbau des „Reichsgotteshauſes“ Ochſenhauſen (vor 1741). Ich kenne denſelben nur aus Plänen[1]. Einer derſelben, von 1759, ſtellt

[1]) Ich verdanke Kopien derſelben der Güte des Hrn. Baurath Bahnholzer in Biberach.

die in der Achſe nach vorn ſich ausbauchende Façade dar, eine mittlere mächtige Ordnung mit barocken Kompoſitapilaſtern, ſehr hohem Gebälk und darüber einem nicht eben glücklich gezeichneten Giebel. Seitlich, die Nebenſchiffe deckend, fügt nach Art des Palladio eine kleine Ordnung an. Das Detail nähert ſich den Formen Fuga's und zeigt eine formenſichere Künſtlerhand. Im Innern iſt der einſt gothiſche, lang geſtreckte Bau in gewohnter Weiſe in ein Barockſyſtem gebracht, die Grundriſsgeſtaltung aber völlig beibehalten: Ein hohes Mittelſchiff von 10 Jochen, niedere Seitenſchiffe in gleichmäßiger nur den Beginn des Chores durch eine Verkröpfung an den betreffenden Pfeilern kennzeichnender Folge.

Die Kloſterkirche von Zwiefalten (1741—1753) (Fig. 97) kenne ich nur aus ungenügenden Zeichnungen, was ich um ſo mehr bedauere, da dieſes Werk Fiſchers erſt nach vollſtändigem Abbruch der alten entſtand. Die ſtattliche Architektur der Seitenfaçaden, die mächtige Raumentfaltung in Grundriſs und Querſchnitt laſſen ein Werk vermuthen, welches Ottobeuren wenig nachſtehen dürfte. Auch hinſichtlich der Ausſtattung des Baues mit Stukkarbeiten, Chorgeſtühl, welche als hervorragend gerühmt wird, vermag ich Näheres nicht anzugeben.

Unter den ſonſtigen Kloſterbauten des an ſolchen geſegneten Landes, ſcheint hierher zu rechnen zu ſein die Kirche des Konviktes Ehingen. (Fig. 98.) Der Grundriſs des Baues beſteht aus einem ſchön durchbildeten Kreuz mit kurzen Querſchiffflügeln und, zur Seite der nur aus einem Joch beſtehenden Langhausflügel, je einer ſchmalen Kapelle. Sie ſteht in enger Verbindung mit der Sorbonne und der Kollegienkirche in Salzburg. In der Façade kommt die derbe Kraft und die noch von der Renaiſſancezeit beeinflußte Schaffensart der ſchwäbiſchen Schule trefflich zur Geltung. Schon wird über dem Hauptfenſter das ganze Hauptgeſims aufgebogen. Aber auch hier, wie in Irſee und zum Theil in Maria-Einſiedeln deckt ſich die Architektur noch nicht ganz mit den Grundformen des Baues. Namentlich die Ausbildung des Giebels iſt ſehr mangelhaft gelöſt. Um ſo edler iſt die Innenarchitektur, welche in ihren großen und entſchiedenen Formen der ſchönen Raumvertheilung völlig angemeſſen iſt und, da Ehingen zu Vorder-Oeſterreich gehörte, eine Mitwirkung des *Fiſcher von Erlach d. ä.* nicht ausſchließt.

Das Kloſter Obermerchthal, ſowie das Schloß Untermerchthal und Schloß Mechenthal, welch' letzteres als Expoſitur zum Kloſter Obermerchthal gehörte, werden weiter gerühmt. Ebenſo die Klöſter Schuffenreuth und Wafferau. Das ſtattliche und zierlich detaillirte Schwurgericht zu Ulm gehört in eine Reihe mit den ſchwäbiſchen Kloſterbauten.

Hier füge ich wohl am Besten die Besprechung zweier bayrischer Bauten, der Klosterkirchen von Diessen und jener von Neustift (1757) bei Freising an, welche beide dem Schaffenskreis *Effners* nahe stehen. Neustift nähert sich in seiner Innenarchitektur Fürstenfeldbruck, ist aber in der Länge des Hauptschiffes zu beschränkt, um zu gleicher

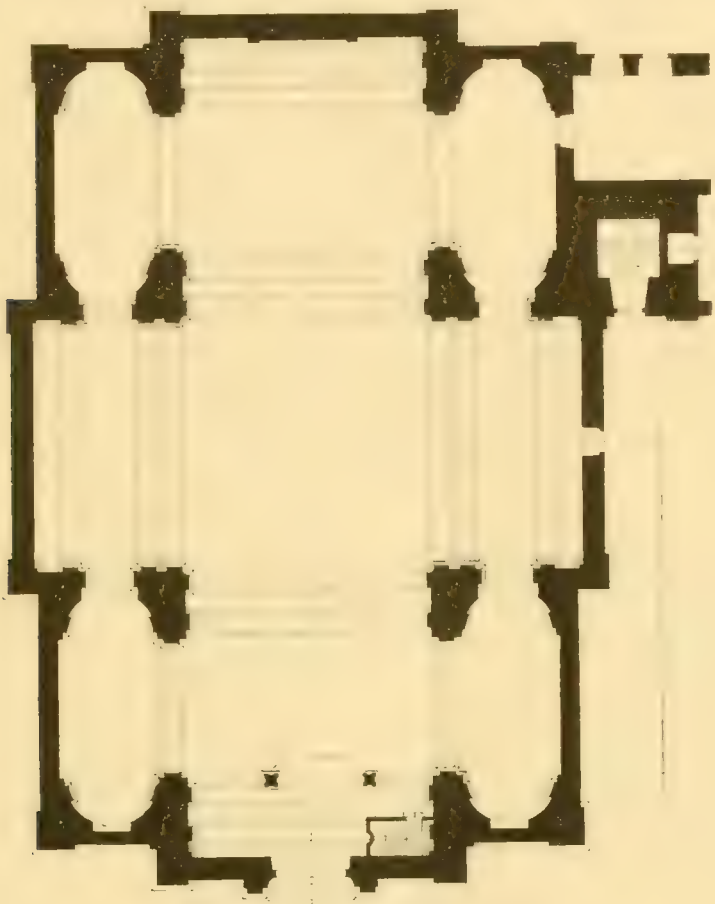


Fig. . Konviktskirche zu Ehingen. Grundriss.

Vollwirkung zu kommen, wie jener Bau. Die ganz ungenügende Façade spricht dafür, dass nur äussere Umstände die Verlängerung des Baues hintanhielten. Diessen nähert sich im Grundriss dem Gesù in der Behandlung der überaus barocken Façade dem *Viscardi*, während im Inneren Stukkateure und Maler nach Art der *Asam* mit grossem Geschick ihr Wesen trieben.

Betrachtet man die älteren Innenräume der schwäbischen Klöster,

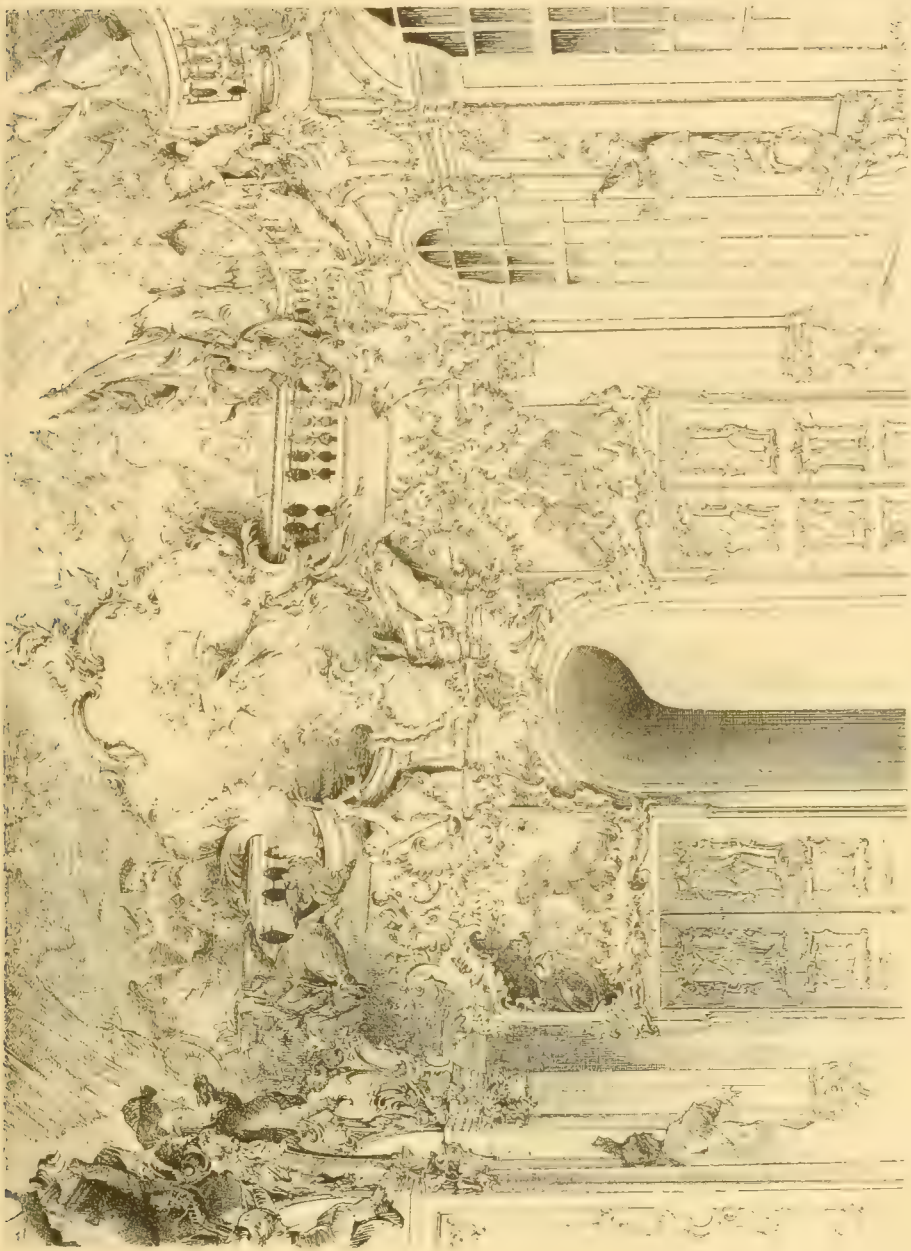
ſo findet man zunächſt eine gewiſſe Beſcheidenheit in der Ausſtattung. Wo aber ein höherer Reichthum erſtrebt wird, kommen ganz eigenartige Geſtaltungen zu Tage. Als bezeichnendes Beiſpiel für dieſelben iſt die Einrichtung der Reſidenz zu Kempten (Fig. 99) zu nennen. Der äußerlich unſcheinbare, wenn gleich weit ausgedehnte Bau entſtammt dem 17. Jahrhundert, welchem auch der Fürſtenſaal, der bedeutendſte Raum des Schloſſes angehört. Die Stockwerkshöhen waren mithin gegeben und erſchwerten dem Dekorateur die Arbeit. Es iſt ein wildes Barock, vielleicht das Tollſte was in Deutſchland geſchaffen wurde, eine Ueberbietung Meiſſonnier's in den derberen Formen der italieniſchen Stukkateure. Die Ueberſchneidungen der Linien durch plaſtiſche und gemalte Figuren, der Naturalismus der Auffaſſung wirkte hier in niederen Gelaſſen noch viel aufdringlicher. In den ſtark geſchwungenen Geſimslinien, den Baldachinen und Netzwerken, den vertrackten Thürgewänden, der bunten Pracht der Farbe ſteckt aber ein gewaltiges Leben und eine ſtarke Willenskraft, die nur hier im engen Raum ſich allzu derb äußert. Nicht als Vorbilder, wohl aber zum Studium der zum Theil in entzückender Feinheit durchgebildeten Einzelheiten, des eigenartig und kräftig behandelten Rococo ſind dieſe Räume zu empfehlen, namentlich der jetzige Gerichtsſaal, der freilich zu allem anderen beſſer paßt, als zum trockenen Ernſt der Amtshandlung.

All die genannten vorarlbergiſch-ſchwäbiſchen Architekten haben einen Zug gemeinſam: das Ueberwiegen des ſchöpferiſchen Gedankens über die Sicherheit der ausführenden Hand. Dieſe nun, die verfeinerte Durchführung ihrer großen Raumentwürfe boten ihnen in erſter Linie Münchner Meiſter. Nach und nach kam der ganze Südoſten Deutſchlands unter den Einfluß der gewaltigen Leiſtungen jener Künſtler, welche am bayriſchen Hofe, in einem reicheren und einheitlicheren Kunſtleben die höchſte Sicherheit in der Technik und ein Meiſterthum erworben hatten, welches dem der Italiener ſich unbeſorgt zur Seite ſtellte.

Gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts begannen zwei Münchner Künſtler die Führung im Ausbau der Räume, namentlich der Kirchen zu übernehmen, welche an Kraft und Geiſt alle ihre Vorgänger weit hinter ſich ließen, Männer von einer geradezu ſtaunenswerthen Arbeitskraft und einem ſchier unerſchöpflichen Gedankenreichthum, die Brüder Aſam.

Hans Georg Aſam († 1696), ihr Vater, war an der Stiftskirche zu Hall als Maler thätig geweſen und wurde ſpäter Lehrer der Architektur in Prag. Die Kirche zu Benediktbeuren, welche er 1693 ausmalte,

ein urſprünglich mittelalterlicher, lang geſtreckter Bau, ohne eigent-



liches Querſchiff, zeigt noch auffallend derbe, an die Tyroler Jeſuitenbauten erinnernde Motive, namentlich in der Stukkirung. Sonſt weiß

ich leider zu wenig über ſeine Kunſtart, um nachweiſen zu können, welchen Einfluß dieſelbe auf ſeine beiden Söhne übte, auf *Cosmas Damian Asam* (geb. zu Benediktbeuren 1686 † 1742?) und auf *Egid Quirin Asam* (geb. zu Tegernſee, † nach 1740). Beide hatten ſich in Rom gebildet, kamen dort in die Zeit, in welcher Pozzo auf der Höhe ſeines Ruhmes ſtand, der erſtere als Maler, der letztere als Bildhauer und Stukkateur. Wahrſcheinlich trafen ſie um 1715 in München ein, wo ſie ſich dauernd niederließen. Es iſt bezeichnend, daß ſie an den Hofbauten verhältnißmäßig wenig beſchäftigt wurden. Cosmian malte zwar bis 1724 die Treppe und Kapelle zu Schleißheim. Aber ſeit *Cyrillus* in der Gunſt des Kurfürſten die erſte Stelle einnahm, ſind ſie ausſchließlich am Kirchenbau thätig. Cosmian erhielt zwar den Titel eines Hofmalers, blieb aber dem ſtädtiſchen Treiben fern und baute ſich in Thalkirchen ein Schlößchen und dazu die Kapelle Maria-Einſiedeln, und ſchmückte es innen und außen mit Gemälden. Jetzt iſt es abgetragen. Dagegen wurden mehrere Söhne Cosmian's Kloſterleute und war die Thalkirchner Kapelle nicht das einzige Gotteshaus, welches die Brüder aus eigenen Mitteln herſtellten. Das zeugt einentheils von völliger Hingabe an den Glauben, andernſeits von der reichlichen Belohnung, welche ſie im Dienſt der Kirche fanden. Und wirklich iſt die Zahl ihrer Arbeiten eine ungeheure. Es wäre wünſchenswerth, daß wir über ihr arbeitreiches Leben genauere Aufſchlüſſe erhielten. Denn ſie waren es, die weite Theile Süddeutſchlands durch ein Menſchenleben künſtleriſch beherrſchten und eine Anerkennung ſonder gleichen genoſſen.

Die Reihenfolge ihrer Arbeiten feſtzuſtellen iſt ſehr ſchwierig. Außer den Feſtdekorationen für die Vermählungsfeier Karl Albrecht's von Bayern (1722) gehören zu den älteſten Arbeiten Cosmians die Malereien an der Decke von *Anton Gump's* Jakobskirche zu Innsbruck (1722–1723). Auch Beziehungen ihres Vaters weiſen auf die Tyroler Schule hin. Aber die Malereien ſind es nicht, welche uns hier beſchäftigen, mehr die Stukkaturen, welche ſein Bruder Egid ausführte. Sie erinnern an die Arbeiten in der Münchner Theatinerkirche, enthalten noch viele Motive der italieniſchen Meiſter, beweiſen jedoch ſchon ein außerordentliches Geſchick und zeigen, wie Egid in mancher Beziehung über Gump ſtand. Denn über die ſchwierigen Punkte, wie über das Zuſammenſchneiden eines Halbbogens und eines Korbbogens am Chor half er durch geſchickt angebrachte Kinderfiguren und Spruchbänder dem Architekten hinweg und griff ſomit vermittelnd in den architektoniſchen Aufbau ein.

Ihre volle Kraft entfalteten die Meiſter zuerſt am Dom zu Frei-

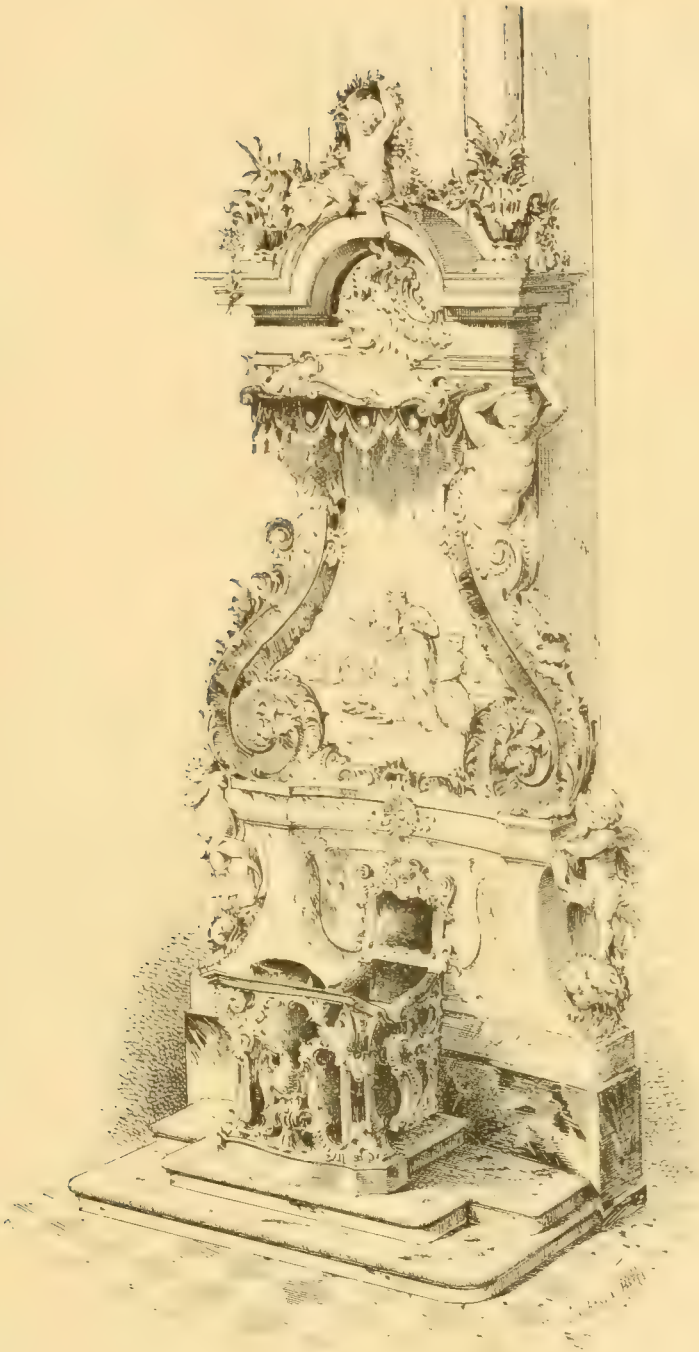


Fig. 1. Aus der Stiftskirche zu Maria Laufeldeln

fing (1723—1724), welchen ſie nach Art der Carlone unter dem ungetheilten Beifall ihrer Auftraggeber völlig umgeſtalteten. Auf dem Stich, welchen ſie nach Vollendung der Arbeit von derſelben herausgaben, nennen ſie ſich „Germanos fratres“. Sie waren alſo trotz ihrer römiſchen Schule ſich ihres Volksthumes durchaus bewußt. Der Bau beſteht aus einer lang geſtreckten romaniſchen Baſilika, über deren niederen Seitenſchiffen Emporen angelegt wurden. Oberhalb der die Pfeiler umkleidenden, reich mit Füllungen geſchmückten und mit eigenartigem Kapitäl verſehenen Pilaſter und der verzierten Gebälkſtücke zieht ſich ein nach Art der öſterreichiſchen vorwiegend in Kurven gezeichnetes Geſims hin. Die Decke theilen einzelne Gurte in ungleiche, durch Rahmenwerk für Bildflächen abgetrennte Felder ein, in den ſchmalen Zwickeln befinden ſich die willkürlich umrahmten Fenſter des Obergadens. Das auf das Reichſte über alle Bautheile verſtreute Ornament iſt reines Barock, theils in Stukk hergeſtellt, theils als ſolcher gemalt. Der Grund iſt meiſt in Gold gemuſtert, die Farben des röthlichen Stukkes, des grünen Marmors ſtimmen trefflich zu dem hellen Silberton der Fresken, die Seitenaltäre ſind weiß, die Kapitäle und Ornamente roſa, die Pilaſterfüllungen ſchwarzgelber, die Sockel rothgefleckter Marmor, das Ganze ſtrotzt von Reichthum der Formen und trotz des ſpärlich verwendeten Goldes blendender und überſtrömender Prachtentfaltung. Hier, wo die Künſtler ſich frei entwickeln konnten, zeigten ſie einestheils ihre enge Zugehörigkeit zu den Meiſtern der benachbarten katholiſch-deutſchen Lande, andernſeits das Beſtreben, die Italiener an Formenreichthum zu überbieten. Das Baugerüſt ſcheint faſt nicht ſtark genug die Ueberfülle des Schmuckes zu tragen, die Stimmung des Ganzen leidet entſchieden unter der Maſſe derſelben. Der jugendliche Eifer, viel und vielerlei zu geben, hat die Künſtler entſchieden zu weit geführt. Die Malerei entfaltet ihre architektoniſch-perſpektiviſchen Künſte ganz nach Pozzo's Vorgang. Es iſt die Wirkung der Deckengemälde, wie bei allen Kirchen nur auf die Eintretenden berechnet. Vom Altar aus betrachtet, erſcheinen die Deckenbilder geradezu als Unſinn. Das iſt eine ſehr bezeichnende Auffaſſung für das Agitatoriſche des damaligen Kirchenbaues. Er iſt für den Eintretenden berechnet, für den Fremden, er ſucht in erſter Linie anzuziehen, die heiligſte Stätte des Baues iſt zugleich diejenige, von der man den Raum am wenigſten künſtleriſch zu würdigen vermag: Nicht für den Altar, ſondern für das Thor iſt die dekorative Wirkung berechnet.

An den Arbeiten im Kloſter Maria-Einſiedeln (1724—1726) (Fig. 91 und 100), wo die Aſam die Unterkirche und das Oktogon ausſchmückten, zeigt ſich ſchon eine etwas geläutertere Kunſtart. Man hat hier den

Meittern nicht nur das Ornament, ſondern die ganze Ausgeſtaltung des Aufriſſes zuzuſchreiben, die Kurvenprofile, wie die eigenartigen Kapitäle, die kecken Aufrollungen der Geſimſe an den Verkröpfungen, die derbe Barockgeſtaltung des Ornamentes, die in die Münchner Kunſt durch Effner eingeführte Gliederung der Pilaſter u. a. m. Auch hier iſt der Reichthum ein außerordentlicher, die Kühnheit von Pinſel und Spachtel im höchſten Grade bewundernswerth, aber es ſind doch einzelne Flächen frei gehalten und iſt ſomit die Geſamtſtimmung des Baues freier, klarer als zu Freiſing. Ein weiterer Ruf führte die Künſtler nach Prag, wo ſie die Kirche auf dem weißen Berge und den Speiſeſaal des Kloſters St. Margareth ausſchmückten (1728).

Den Einfluß Cuvillies' und des franzöſiſchen Rococo erkennt man in den bald darauf entſtehenden bayriſchen Bauten der Asam, namentlich in der Ausſchmückung der Kirche von Fürſtenfeld bei München, bei welcher ihnen der Stukkateur *Francesco Appiani* zur Seite ſtand. Auf Koſten des Einfluſſes dieſes Künſtlers iſt es vielleicht zu ſetzen, daß die Formen hier bereits ſtrenger zu werden beginnen: die Kapitäle ſind in klaſſiſcherer korinthiſcher Form, der Grundton der Ausmalung iſt ein kälterer, die Formenbehandlung mehr der der Bibiena verwandt. Die graurothen Stukkmarmorſäulen mit gelbem und fleiſchfarbenem Stukk, vergoldeten Kapitälen, graugrünen Poſtamenten; die weiße Decke mit gelben und fleiſchfarbenen Ornamenten heben ſich leicht von dem Braun der Altäre ab und geben der Kirche mehr den Eindruck des lichtvoll Vornehmen, als jenen des ſprudelnden Formendranges, der in den vorher geſchilderten Bauten obwaltet.

Die barocke Richtung der Brüder kommt an der Kloſterkirche von Metten[1] zur völligen Durchbildung, deſſen Umbau 1709 oder mit der Grundſteinlegung 1720 begann und 1729 geweiht wurde, ein aus altem Bau entſtandener, wenig bemerkenswerther Grundriß, während ſich in der Architektur die Formen Effner's mit jenen der Asam miſchen. Die Orgelempore zwiſchen den beiden Thürmen wurde mit beſonderer Liebe ausgebildet. Im Kloſter ſind der Feſtſaal und die Bibliothek bemerkenswerth, erſterer durch ein von Atlanten getragenes, überreich verziertes Gewölbe, letztere durch reich geſchwungene Linienführung im Grundriß und Aufriß. An der architektoniſchen Geſtaltung der Façade, welche durch zwei vor derſelben angelegte Kuppelkapellen ſehenswerther zu machen der Architekt bemüht war, haben die Laienbrüder *Albert Pärtl* ſowie *Joſef Holzinger* aus Schorfling in Oberöſterreich ſich betheiligt.

Die benachbarte Kloſterkirche von Niederaltach, eine groß-

[1] Pater Rupart Mittermüller, das Kloſter Metten und ſeine Aebte, Straubing 1856. Förderung und literariſche Nachweiſe danke ich Herrn Pater Romanus in Metten.

artige romaniſch-gothiſche Anlage, über deren niederen Seitenſchiffen, wie zu Freiſing, Empore angelegt wurden, iſt derber als jener Bau, den Profilen nach vielleicht nicht von den Aſam ſelbſt, aber doch ein ganz in ihrem Sinne ausgeſchmücktes Bauwerk. Die Pilaſter ſind hier gekuppelt, die Abtönung der reichen Stukkatur iſt eine ganz dem Weiß ſich nähernde, ſo daß der in wildem Barock gezeichnete braune Altar ſcharf ſich von der übrigen Architektur abhebt.

Weingarten, die ſchwäbiſche Kloſterkirche malte Cosmian Aſam aus, während *Diego Carlone* die Stukkaturen lieferte.

Aehnlich der Freiſinger Kirche hinſichtlich der Formenüberfülle iſt die Stiftskirche von St. Emmeram zu Regensburg (1731—1733) in reichſter Geſtaltung umgeſchaffen worden. Die Formen der Stukkirung zeigen jedoch bereits eine Neigung zum Rococo. Im Aufriß unterſcheidet ſich der Bau dadurch, daß Emporen über den Seitenſchiffen nicht angebracht ſind, in der Farbe durch das ſtarke Einmiſchen von Grün, als den die Grundflächen beherrſchenden Ton.

Vielfach entwickelten die beiden Brüder auch eine völlig ſelbſtändige, architektoniſche Thätigkeit. Als ein Erzeugniß dieſer kann der Kongregationsſaal in Ingolſtadt gelten, ein rechtwinkliger Raum, deſſen Wände höchſt maleriſch mit den Rückwänden des trefflich ausgeführten Geſtühles gegliedert und weiterhin wie an der Façade mit ſpielendem Stukkornament verſehen ſind. Neben der allgemeinen, durchaus maleriſchen Wirkung iſt das gewaltige Deckengemälde ſehenswerth, welches den ganzen Saal zu einer Kompoſition zuſammenfaßt.

Die merkwürdigſte Leiſtung beider Künſtler, gewiſſermaßen ihr Schwanengeſang iſt die von ihnen auf eigene Koſten errichtete Johanneskirche zu München (1733—1746) (Fig. 101), welche in die Straßenflucht eingebaut, ſich dem Grundſtücke unbequemen mußte. Auf eine ovale Vorhalle folgt der Schiffraum mit abgerundeten Ecken, Doppelpilaſtern und Flachniſchen zwiſchen dieſen als Gliederung. Der Chor bildet wieder ein Oval für ſich. Um das Schiff zieht ſich eine balkonartige Empore, welche durch eine breite Kehle getragen wird und unterhalb der Baluſtrade durch frei ausgebildete Laubgehänge geziert iſt. Die Gebälkſtücke über den Pilaſterpaaren ziehen ſich in zwei Kurvenlinien zuſammen und vermitteln ſo, daß über ihnen im Obergeſchoß nur eine verkröpfte Herme die Wände gliedert. Zwiſchen den Hermen ſind Niſchen und Fenſter in reicher Abwechslung angeordnet. Das Gurtgeſims ſucht durch abwärts gebogene Kurven den Eindruck einer Querſchiffanlage zu ſchaffen, welcher durch die großartige Deckenmalerei noch erhöht wird. Das Ganze iſt ſehr eng und dem entſprechend ſind auch die Gewölbfresken erfunden. Da der Standpunkt des Beſchauers im

Raume geſichert war, konnte der Meiſter eine erhöhte perſpektiviſche Wirkung ſchaffen. Er brachte einen gothiſchen Dom, Pyramiden und ſonſt hochragende Architekturen in kühner Unteranſicht an, damit dem Bilde der Eindruck der unendlichen Perſpektive nach oben eigen werde. Es iſt wohl kaum je ein phantaſtiſcherer Kirchenraum geſchaffen, ſelten

eine ſolche Formenfluth auf ein räumlich ſo enges Gebiet ausgegoſſen worden. So bildet die Johanneskirche einen denkwürdigen Höhepunkt der Barockkunſt, der zu einem Rückblick auffordert. Wie weit entfernt iſt ihre Eigenart von der italieniſcher Bauten, von der tiefſinnigen, grübelnden Art der Guarini, von der noch ganz architektoniſch empfindenden Kunſtweiſe des Pozzo oder der Bibiena? Die Geſtaltungsfreudigkeit

Deutſchlands hat alle dieſe überboten, es hat ſich in den beiden Asam eine derartige Miſchung aller Kunſtarten vollzogen, ſie ſind ſo ſehr Maler, Bildhauer und Architekten zugleich geworden, daß man kaum ein Glied dieſer oder jener Kunſt zuzuſchreiben vermag. Die trennenden Anſchauungen in den verſchiedenen Kunſtgebieten ſind durch die völlige Vereinigung in der Hand dieſer unerhört vielſeitigen Meiſter verſchwunden. Jede Form nimmt von der Nachbarkunſt einen Anklang auf, die Architektur wird plaſtiſch-maleriſch, die Plaſtik erhält ſtatiſche Funktionen und Farbe, die Malerei ſtimmt das Ganze zu einem Bilde und ſucht die Grenzen der Künſte zu verdecken. Wenn es die höchſte Aufgabe der Kunſt iſt, eine geiſtige Einheit im Werke darzuſtellen, wenn die völlige Harmonie und innige Verſchmelzung aller Glieder zum Ganzen als eine ideale Forderung betrachtet wird, ſo möchte man die Johanneskirche und die ihr geiſtig verwandten Bauten ebenſo für die höchſten Kunſtleiſtungen halten, als es die Kunſtgenoſſen ihrer Schöpfer thaten. Aber ſchnell folgte dieſem Lobe der herbe Tadel. Sobald man ſich der Einzelſätze der Kunſt bewußt wurde, ſobald man die trennenden, für jede Schaffensart verſchiedenen Forderungen feſtſtellte, mußte ſich zeigen, daß keine Kunſt ihre Aufgabe erfüllte, daß jede das Unrechte, Unſinnige zu leiſten ſich unterfange. Was kurz vorher als höchſte Meiſterſchaft gegolten hatte, verfiel dem Geſpött, was als größte Kunſtleiſtung geprieſen worden war, erſchien unverſtändlich, weil den erſten Sätzen des äſthetiſirenden Schönheitsbegriffes widerſprechend. Innerhalb eines Menſchenlebens verwandelte ſich in häßlich und abgeſchmackt, was vorher ſchön und geiſtvoll geweſen war, ohne daß ſich im Werke etwas geändert hätte!

Die Façade der Johanneskirche iſt weniger gelungen, als das Innere. Auch hier bewegen ſich die Meiſter völlig frei, ſie verzichten auf ein feſtes architektoniſches Gerippe. Ein mehrfach geſchwungener Giebel, das willkürlich gezeichnete Portal bilden die Haupttheile. Ungleich reizvoller iſt das anſtoßende Wohngebäude, deſſen Ausſchmückung der Stukkateur übernahm und mit außerordentlicher Anmuth in heiterſter Wirkung durchführte.

In München waren die Meiſter ſonſt nur durch kleinere Aufträge beſchäftigt. Die Dreifaltigkeitskirche, welche *Viscardi* in kräftigem Barock errichtete, erhielt durch ſie ihre nicht eben bemerkenswerthe innere Ausſtattung (1718), die Damenſtiftskirche, ein Werk des *Gunezhainer*, dagegen eine überaus zierliche und geiſtvolle Stukkirung, welche neuerdings trefflich ergänzt wurde. Die St. Annakirche (1727—1730), deren Hauptglied eine Flachkuppel von ovalem Grundplan iſt, erhielt vielleicht auch durch die Asam ihre architektoniſche Geſtaltung.

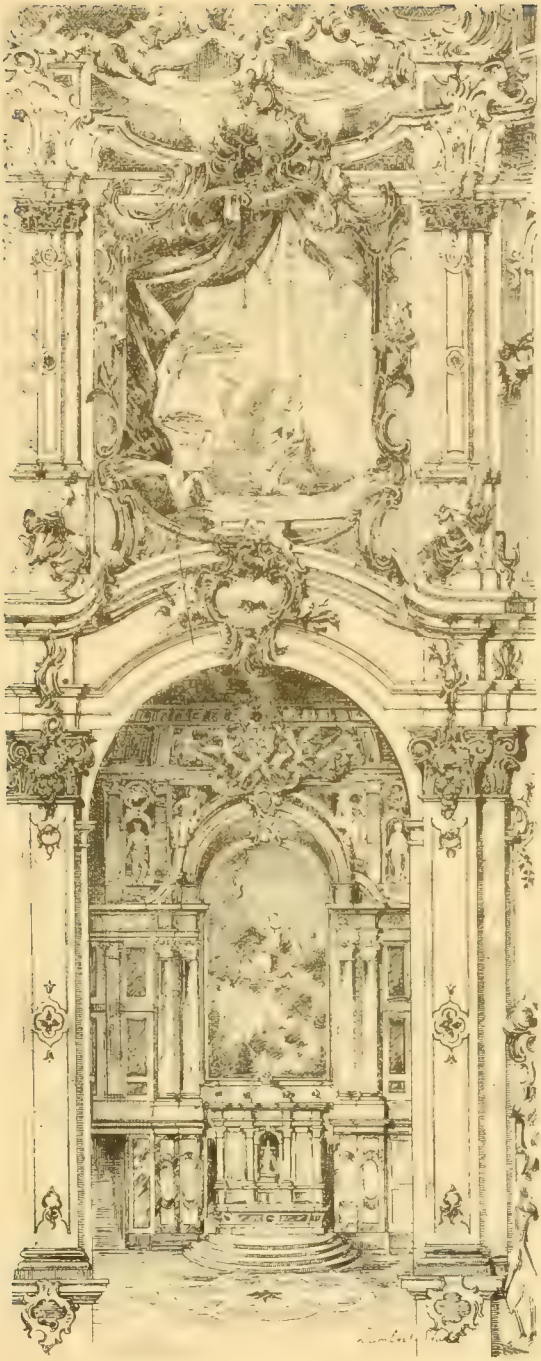


Fig. 102. Stiftskirche zu Ettal. System der Hauptkuppel mit Blick in den Altarraum.

Zahlreiche von Aſam weiter noch ausgeſchmückte Kirchen nennen die Künſtlerlexika. Da ich dieſelben nicht ſah, muß ich es Anderen überlaſſen, ſie kunſtgeſchichtlich zu würdigen.

Es iſt ſelbſtverſtändlich, daß die Brüder Aſam nicht allein dieſe Werke zu ſchaffen vermochten. Eine ſtattliche Schaar von Schülern bildete ſich an ihren Werken heran. Unter dieſen iſt *Mathäus Gindter* (*Günther*, geb. zu Biſenberg im Lechkreiſe 1705, † zu Augsburg nach 1780 zu nennen). Auch er war wie Cosmian vorzugsweiſe Maler, doch zugleich der Umbildner ganzer Kirchenanlagen. Der Pfarrkirche zu Wilten bei Innsbruck (1754., das Werk *Penz*', gab er durch ſeine feine Rococodekoration an Decke, Zwickeln und Wandflächen, durch die geſchickte Abfärbung derſelben in leichten Tönen eine zwar von der derb plaſtiſchen Behandlung der Architektur abſtechende, aber deren Plumpheiten fein vermittelnde Ausſchmückung. Die einfache Landkirche zu Mittenwald wußte er durch einen 1740 vollendeten Umbau eine wahrhaft künſtleriſche Innengeſtaltung, ſtattliche Verhältniſſe zu geben.

Derſelben Schule gehört *Chriſtof Thomas Schäfler* (*Scheffler*, geb. 1700, † zu Augsburg 1756) an; welcher die alte Kapelle zu Regensburg ganz im Geiſt der Aſam doch in faſt noch bewegteren Formen umgeſtaltete.

Als ein ſelbſtändiger, doch den Aſam ſtiliſtiſch nahe ſtehender Künſtler entwickelt ſich *Franz Feichtmayr* (von Ammergau), der in Augsburg ſich niederließ und mit ſeinen Söhnen, darunter *Franz Xaver*, ſpäterer Hofſtukkateur in München, ſowie ſeinem jüngeren, doch bedeutenderen Bruder *Johann Michael* eine ausgebreitete Thätigkeit entfaltete. Der letztere iſt namentlich an der Ausbildung der Stiftskirche zu Ottobeuren hervorragend thätig geweſen.

In Augsburg ſelbſt fand die Architektur zu jener Zeit keinen rechten Boden. Die von *Gabrielli*s ausgeführte Kapelle am Dom (1735) wird als die Hauptſchöpfung jener Zeit erwähnt. Ein Pater *Bernhart Stuart*, aus dem Regensburger Schottenkloſter, baute das Theater der Jeſuiten (1739), verweilte aber nicht lange in der Stadt. 1741 wurde er wegen der Münſterkirche von Zwiefalten um Rath gefragt. Dafür waren die Maler um ſo eifriger am Werk, die Bauthätigkeit an ſich zu ziehen. Unter dieſen ragt der als Façadenmaler ſchon genannte *Johann Georg Bergmüller* (geb. zu Türkheim 1688, † zu Augsburg 1762) hervor, der in den Niederlanden und unter Maratta gebildet, ſich in der Herausgabe eines Werkes über den „Geometriſchen Maßſtab der Säulenordnung“ als ein wohl vorbereiteter Baukünſtler erwies. Von ihm iſt die Kreuzkirche zu Augsburg (1713) ausgemalt, eine elegant umgeänderte, ſpäthgothiſche Kirche. Die Pfeiler

derselben sind zu schönen rosa Stukkmarmorsäulen geworden, welche über reich vergoldetem Kapitäl ein Gebälkstück tragen. Die Decke ist zierlich abgetheilt, im langen Chor eine Kuppel eingefügt. Das Ganze erinnert an Genueser Kirchen. Von ihm wurde auch die Barfüßerkirche in ähnlicher Weise ausgestattet. Doch ist hier das Mittelschiff flach überdeckt, mit einer zierlich stukkierten Hohlkehle versehen. Räumlich bedeutender, doch künstlerisch weniger abgerundet erscheint die ursprünglich romanische Moritzkirche, bei welcher die alte Anlage zu wenig mit der neuen Ausstattung in Einklang gebracht wurde.

Vieles, vielleicht zum Theil das Wichtigere unter den Bauten Süd-Bayerns habe ich nicht gesehen, Pläne oder gute Aufnahmen waren mir nicht zugängig. Es ist hier ein breites Feld für wirkungsvolle Einzelforschungen offen. Denn wohin man in Südbayern kommt, findet man noch ausserordentlich viel Sehenswerthes. Ich bin mir völlig bewusst, keine erschöpfende Uebersicht selbst über das Bedeutendere gegeben zu haben.

Einen Bau muss ich jedoch noch erwähnen, welcher vielleicht den Höhepunkt der Kunstentfaltung der bayrischen Barockarchitektur bezeichnet, dessen Architekten ich jedoch nicht kenne: Die nach einem Brand von 1744 erneuerte Stiftskirche zu Ettal[1] (Fig. 102). Ausgemalt wurde die Kirche durch *Jacob Zeller* (von Reutte, 1752), während *Martin Knoller* 1784 die Kuppel mit seinen mächtigen Fresken zierte. Es liegt dem Bau eine eigenartige gothische Anlage zu Grunde. Um einen Mittelpfeiler legte sich ein Zwölfeck, um dieses ein entsprechender Umgang. Starke Strebepfeiler waren der Umfassungsmauer angefügt, zwischen welchen ein niederer, zweiter Umgang eingefügt war. Der Umbau liefs nur diesen bestehen und bildete das ganze Achteck zu einem Kuppelraum von mächtiger Wirkung. An Stelle des alten Chores aber wurde eine neue, doch in ihrer Marmorverkleidung wohl erst um 1780 vollendete Centralanlage, ein Oval, abermals mit einem Umgang geschaffen, doch so, dass diese kein Oberlicht hat, also dunkler ist, als der von den grofsen Tambourfenstern aus licht durchflutete Vorraum. Es ergiebt sich mithin eine etwa St. Maria della salute in Venedig verwandte Anlage von reichster Detailentfaltung und überaus grofsartiger Raumentwickelung. Im Aeufseren verkündet die unfertige, durch zwei an das vordere Bogenstück des Umganges gelegte Anschwünge mit zwei Eckthürmen verbundene Façade in kräftig voller Formensprache ein hervorragendes Kunstwerk. Die Strebebogen sind über diesem Bautheil zu Kon-

[1] Dr. H. Holland, Ludwig der Bayer und sein Stift Ettal, München, 1860.

ſolen umgeſtaltet, die Kuppel bekrönt wirkungsvoll das Ganze. Ein Verſuch, die Seitenfaçaden künſtleriſch zu ordnen, wurde gar nicht gemacht. Es beſteht hierin ein Zwieſpalt zwiſchen der Behandlung des Architektoniſchen außen und innen. Denn bei erſterem erkennt man die derbe Kraft von Meiſtern, die der römiſchen Schule der Fuga nicht ferne ſtehen, bei letzteren ein vom Stukkateur eingeführtes, vielfach unſymmetriſch behandeltes, feines Barock, während das architektoniſche Detail, die Kurvenprofile, die Vorliebe für Hermen auf öſterreichiſche Meiſter oder auf *Effner* hinweiſen.

Fig. 1[illegible]. Aus Kloster Oberzell.

VI. KAPITEL.

Franken und die Rheinlande.

Es war ein langer und abwechslungsreicher Weg, welcher von Waldsassen nach den österreichischen Landen führte. Aber kaum minder beachtenswerth ist die Straße, welche dem Wasserlauf des Maines folgend, von den Höhen des Fichtelgebirges die Kunst nach dem Westen leitete.

Schon nannten wir als den Führer auf diesem Wege den Meister *Johann Leonhard Dientzenhofer* † nach Klemm vor 1711[1]). Er war der ächte Nachfolger des Erbauers des Wald-

[1]) Bericht über den Kunstverein zu Bamberg, Bamberg, 1843. Heller, Die Familie Dienzenhofer als Baumeister in Franken. Chr. G. v. Murr, Merkwürdigkeiten von Bamberg. Nürnberg, 1799. Friedrich Leist, Bamberg, V. Auflage. Bamberg, 1879. J. H. Jäck, Pantheon, Erlangen, 1823. J. G. Heinritz, Verfasser einer Geschichte der Stadt Bayreuth, Bayreuth, 1823. Besondere Förderung in der Kenntniß der fränkischen Kunstgeschichte erfuhr ich durch Herrn Universitätsbibliothekar Dr. K. K. Müller in Würzburg und durch die von demselben aufgefundenen Bande Handzeichnungen der fränkischen Meister. Mein Dank hierfür sei auch an dieser Stelle wiederholt.

ſtaffener „Käppele“. Denn er zeigt uns in einer Reihe höchſt merkwürdiger Pläne für eine Wallfahrtskirche zu Burgwindheim, wie ſehr ihn die dort niedergelegten Gedanken beſchäftigten. Der, ſo viel ich weiß, nicht ausgeführte Bau, ſollte den heiligen Wunden geweiht werden, deren bekanntlich vier verehrt werden. Dem entſprechend ordnete der Meiſter eine vierſeitige Anlage an, indem er zunächſt an ein Quadrat, ganz nach Vorbild des „Käppele“ vier Halbkreisabſiden und vier Rundthürme ſetzte, ſpäter aber in immer neugeſtalteten „Koncepten“ mehr und mehr zu von Guarini beeinflußten Rundformen gelangte. Unermüdlich iſt er auch in der Ausbildung der Façaden, immer wieder verſucht er das ſchwere Werk, die ungelenke Maſſe ſeiner Grundriſſe nach außen maleriſch und wirkungsvoll durchzubilden.

Das Käppele bei Würzburg, die Liebfrauenkirche auf dem St. Nikolausberge (1684—1699) entſtand um jene Zeit, ein Bau, der zwar von zwei dortigen Meiſtern *Peter Weinspeiser* und *Jörg Schüglich* geleitet wurde. In ſeinem 1713, und durch *Balthasar Neumann* ſeit 1736 verändertem Anſehen läßt ſich als Kern eine ähnliche Anlage erkennen, ein Quadrat mit drei Abſiden. An die vierte Seite lehnt ſich eine Vorhalle mit zwei flankirenden, achteckigen Thürmen. Es könnte mithin ſehr wohl der Bau von Dientzenhofer geplant ſein.

Einer ſeiner größten Aufträge war der Umbau des Ciſterzienſerkloſters Ebrach (1686), welchen ich nur aus den zahlreichen Plänen in der K. Univerſitätsbibliothek zu Würzburg kenne. Der Meiſter wollte an die gothiſche Kirche eine Gruppe langgeſtreckter Baulichkeiten um acht rechtwinklige Höfe legen. Die ungeheuren Maſſen der weiten Fronten wußte er freilich nur in beſcheidener Weiſe zu gliedern, und zwar bewegte er ſich bei den Außenanſichten durchweg in den Formen der Prager Burg, in einem ſich hie und da zu Pilaſtern ſteigernden flachen Liſenenwerk, während die inneren durch die Arkaden des Erdgeſchoſſes etwas mehr Leben erhielten. Auch im Grundriß kommt die Anlage nirgends zu rechter Freiheit und Entfaltung. Auch das Kloſter Schönthal in Württemberg ſcheint nach den wenigen mir bekannten Anſichten ähnlicher Geſtaltung geweſen zu ſein, wie denn auch dieſe in dem durch die prachtvolle Lage ausgezeichneten Benediktinerkloſter Michelsberg zu Bamberg (1689—1725) zum Ausdruck kommt, deſſen Umbau Dientzenhofer 1696 einleitete. Ich vermag aber höchſtens die maleriſche Empore in der Kirche ſeinem Entwurfe zuzuſchreiben.

Im Jahre 1696 war Dientzenhofer als Hof- und Landbaumeiſter des Bayreuther Hofes angeſtellt worden und dadurch mit den dortigen proteſtantiſchen Meiſtern in Verbindung getreten. Die Folge hievon war, daß er die architektoniſche Veröffentlichung des *Dieussart* zum zweiten-

mal herausgab, mithin zu theoretiſchen Arbeiten veranlaßt wurde, die ſonſt wenig in der Eigenart der Barokarchitekten lagen. Es wechſelt nun in der Folge der künſtleriſche Grundzug der Bauten des Meiſters, der zwiſchen dem barocken Drang Guarini's, dem deutſchen Bethätigungseifer und der hugenottiſchen Verſtändigkeit einen Mittelweg anſtrebte.

So erkennt man an der Karmeliterkirche zu Bamberg eine gewiſſe Befangenheit in der akademiſchen Regel. Schwer empfindet man, daſs das alte, aus dem 12. Jahrhundert ſtammende Kloſter, deſſen groſsartiger Kreuzgang die einſtige Schönheit ahnen läſst, 1604[1]) dem Bau unſeres Meiſters weichen mußte. Das Innere der Kirche habe ich nicht geſehen. In der Façade bekundet ſich ein fleiſsiges Studium der Italiener und eine richtige Behandlung ihrer Ordnungen, einer unteren doriſchen und oberen joniſchen. Nur in der kräftigen Bildung des Thores und des darüber ſich öffnenden Fenſters erkennt man *Petrini's* Einfluſs. Das hohe Giebelfeld mit ovalem Fenſter bekrönt den wenig bedeutenden Bau.

Auch die umfangreichſte Dientzenhofer zu Theil gewordene Profan-Aufgabe hat er in nüchterner Weiſe gelöſt: der Bau der Reſidenz zu Würzburg. Allerdings iſt nur ein Theil des groſsartigen Planes verwirklicht worden, welchen Fürſtbiſchof Lothar Franz aufzuführen gedachte. Die Reſidenz ſollte aus einem mächtigen, in der Queraxe des Domes projektirten Mittelbau mit ſtattlichem Hauptportale und zwei in Oſten und Weſten angelehnten Seitenflügeln beſtehen, welche in thurmähnlichen Pavillons endeten. Nur der öſtliche Theil dieſes ſeit 1695 begonnenen Baues kam zur Ausführung, das Mittel und die weſtlicheren Flügel waren noch nicht begonnen, als 1705 die Arbeiten eingeſtellt wurden.

Der weſtöſtliche Flügel, die Rücklage des urſprünglichen Planes, iſt dreiſtöckig. Die drei Ordnungen gliedern ſich in ſchematiſcher Weiſe. Die Verkleidungen der Fenſter und der Giebel über denſelben bieten nichts Bemerkenswerthes — gefunde, doch etwas nüchterne Formen. Auch das Portal iſt — weil eigentlich ein Nebenportal — von geringer Bedeutung. Der kräftig gegen Süden vorſpringende Eckpavillon iſt dagegen vierſtöckig und von einem mit Figuren geſchmückten Giebel bekrönt. Die etwas nüchterne und eintönige Wirkung des Ganzen darf dem Baumeiſter nicht eigentlich zum Vorwurf gemacht werden, da er ſichtlich mit ſeinen Mitteln zurückhielt, um ſie im Mittelbau zur höchſten Entfaltung zu bringen. Das Schloſs iſt ein Witz, deſſen Pointe einſtweilen verſchwiegen wurde.

Die Unfertigkeit ſpricht ſich auch in der Grundriſsbildung aus, welcher der Mittelpunkt nur zu deutlich fehlt. Die Veröffentlichung der

[1]) Nach Heller 1692.

Pläne des Baues, welche noch im Archiv zu Bamberg erhalten ſind, wird dem Bau erſt ſeine kunſtgeſchichtliche Stellung geben. Die Dekorationen bieten zwar manches Beachtenswerthe, können ſich aber z. B. mit denjenigen des Würzburger Schloſſes keineswegs meſſen. Manches ſcheint auch weſentlich neueren Datums, als der Bau ſelbſt. Unter den Sälen iſt der Kaiſerſaal durch ſeine Bemalung mit ſchweren Ornamenten an Wand und Decke, ſeine derben in Fresko ausgeführten Kaiſerbilder und ein rieſiges Deckenbild, eine Allegorie der Tugenden eines großen Herrſchers, bemerkenswerth. Alles dies iſt 1726 von dem Innsbrucker *M. M. Seidl* gemalt. Es zeigt ſich an der Farbengebung, wie außerordentlich der koloriſtiſche Einfluß Tiepolo's war, der die deutliche Malerei aus dem ſchweren Braun der römiſchen Manieriſten zu einem heiteren Silberton befreite.

Das Kloſter Banz[1]), deſſen Kirche erſt 1719 geweiht wurde, bietet wenig Intereſſantes. Der mächtige Hauptbau, welcher zwei Höfe und ein Gärtchen umſpannt, verfehlt allerdings nicht in ſeiner Geſamtanlage, namentlich in dem giebelbekrönten, durch eine Rampe hoch über den Hof erhobenen Mittelbau eine ſtattliche Wirkung. Nur der jetzt nach einer Sammlung von Gruppenbildern benannte Cosmoramenſaal zeigt in ſeiner kräftigen Stukkirung, namentlich den reich und kräftig gebildeten Fenſterverdachungen die Hand unſeres Meiſters. Dieſe dürfte auch in den Eckpavillons der ſtattlichen Hofbauten ſich bemerkbar machen. Von der Ausſtattung der Kirche ſei noch der reich durchgebildete Altar bemerkt: Eine offene Säulenhalle umgiebt den ziemlich lang geſtreckten Bautheil, ſo daß dieſer in dem Durchblick nach der reich verzierten Rückwand noch ausgedehnter und phantaſtiſcher erſcheint. Ueber den ganz vergoldeten Säulen des Altars, ſchwebt auf Wolken der heilige Bernhard in himmliſcher Glorie von Engeln umgeben, im Hintergrund des „Sommerchores" ſieht man ein rieſiges Altarbild, die Enthauptung des heiligen Dyoniſius darſtellend, überall ſich überſchneidende, geſchwungene Linien, ein genial bereitetes, aber wenig erfreuliches Gemiſch von architektoniſchen Gliederungen, Skulpturen, Bildern u. ſ. w.

Die Pläne in der Würzburger Univerſitätsbibliothek lehren aber auch, wie ſehr ſich Dientzenhofer um eigenartige Grundriſslöſungen auch für den Profanbau mühte. Seine Entwürfe für Gartenhäuſer für den Ebracher Abteigarten, ſeine Amtshöfe für Sultzheim, Unterſchwabach geben hiefür Kunde. Bemerkenswerth noch erſcheinen ſeine Pläne für Ellwangen und für Worms, deren nähere Beſtim-

[1]) Dr. C. Theodori, Geſch. und Beſchr. des Schloſſes Banz, Lichtenfels, 1880. Joh. C. Ropelt, Beſchr. des Hochſtifts Bamberg, Nürnberg, 1801.

mung ich leider nicht anzugeben vermag. Die barocke Seite ſeines künſtleriſchen Könnens äußerte ſich aber an einem Mainzer Bauwerk.

Der Kurfürſt Lothar Franz von Schönborn (1695—1728) hatte den Plan, vor der Stadt am Rheinufer ſich ein Luſtſchloß Favorite[1]) zu errichten. Dasſelbe iſt bei der Belagerung von 1793 zerſtört worden, ſpäter 1820 durch *Peter Wolf* aus Mainz † 1833) verändert wieder aufgebaut und dann abermals durch die Bahnbauten zerſtört worden, und bildet nun in gänzlich veränderter Form, als „Anlagen", einen beliebten Luſtort der Mainzer Bürgerſchaft und Garniſon.

Die Anlage der Favorite, deren Gartenplan dem *H. Hesse* zugeſchrieben wird, war eine überaus eigenartige. Man betrat von der Stadtſeite zunächſt einen Boulingreen, über welchen ſich eine Promenaden-Allee hinzog. Den zweiten Abſchnitt des auf der Berglehne nach dem Rhein angeordneten Gartens bildete eine mächtige Fontainen-Anlage: Oben Pluto und Proſerpina vor einer Grotte, Kaskaden zwiſchen den hohen beſchnittenen Taxuswänden der Irrgärten, unten ein mit offener Bogenhalle gegen den Rhein abgeſchloſſener Teich mit Fontainen zwiſchen zierlichen Blumenparquets. Der letzte Abſchnitt endlich enthielt die Baulichkeiten: Auf der Höhe das Orangeriehaus, ein ſtattlicher Bau mit giebelbekröntem, reich entwickelten Mittelriſalit und zwei Flügeln von je fünf Fenſtern zwiſchen voll und reich gebildeten korinthiſchen Pilaſtern. Es iſt dies alſo eine Nachbildung des Schloſſes Marly. Das Detail der Thüren und der Fenſter, der über ihnen angebrachten Ochſenaugen, das verkröpfte Gebälk, Alles iſt von barockſter Bildung. Wie Kuliſſen des gleichzeitigen Theaters ſtehen vor der Orangerie zu beiden Seiten je drei faſt quadratiſche Pavillons. Jedes vordere Paar iſt ein Beträchtliches vor das hintere von der Mittelaxe hinweggerückt, die ein größerer Teich mit der zu Füßen der Orangerie angebrachten Thetisgrotte einnimmt. Jedes iſt auch auf eine etwas niedrigere Terraſſe geſetzt. Jedes Paar zeigt endlich eine andere architektoniſche Durchbildung, ſei es mit joniſchen Pilaſtern, oder ohne ſolche mit figürlicher Ornamentation der Wandflächen oder mit toskaniſchen Halbſäulen. Jeder dieſer Pavillons beherbergt eine Wohnung von beſcheidener Ausdehnung im Erdgeſchoſs und ein durch Ochſenaugen erleuchtetes Mezzanin. An Stelle der Rampe zu dieſer großen Bühne tritt eine doppelte Terraſſenanlage mit großartiger Fontaine und reichem figürlichen Schmuck. Darunter zieht ſich zum Schein ein Blumenparterre hin, deſſen linke Seite ein Gartenhaus einrahmt. Dieſes enthielt einige ſtattliche Feſträume, namentlich einen reich mit Malerei verzierten Saal und

[1]) S. Kleiner, Die Kurf.-Mayntziſche Favorite, Augsburg, 1726.

war über eine ſtattliche Freitreppe zugänglich, welche Statuen tanzender und muſicirender Männer und Frauen im Zeitkoſtüm ſchmückten.

Das Ganze unterſcheidet ſich weſentlich von andern deutſchen Schloßanlagen als eine Nachahmung von Marly. Auch gilt *Boffrand* als der Schöpfer des Planes. Die Geſamtanlage des Favorite litt an empfindlichen Mängeln. Das Nebeneinander der einzelnen Gruppen entſpricht wenig dem ſonſt in jener Zeit ſo mächtigen landſchaftlichen Kompoſitionstalent, jenem Streben nach einheitlicher Prachtentfaltung, nach großartigen Durchblicken und überſichtlicher Klarheit. Bemerkenswerth iſt die Uebertragung der Sceneneinrichtung der Bühne, die ſonſt wohl in den Naturtheatern des Parks häufig vorkam auf die Geſamtanlage des fürſtlichen Hofes. Betrachtungen über das Theatraliſche des geſamten Bauweſens jener Zeit liegen nahe. Auch die Formgebung, namentlich der Wechſel der dekorativen Umkleidung an den ſonſt ganz gleichartigen Pavillons, durch welchen gewiſſermaßen das Fehlen einer inneren Nothwendigkeit derſelben klar gelegt wird, weiſen auf einen Mangel der künſtleriſchen Selbſtändigkeit hin, der ein Merkmal des fränkiſchen Meiſters geweſen zu ſein ſcheint, ob ihm gleich Phantaſie genug zu Gebote ſtand, ſobald die Schwingen derſelben durch die Befreiung von der Regel der älteren Meiſter gelöſt waren.

Namentlich in dem letzten, glänzendſten Werk unſeres Meiſters ſpricht ſich die Anlehnung an fremde Kunſtformen, hier namentlich an *Paul Deckers* ſeit 1711 erſcheinenden „Fürſtlichen Baumeiſter“ deutlich aus, in dem höchſt bedeutenden Bau des Schloſſes zu Pommersfelden (1711—1718), drei Stunden von Bamberg, einer der großartigſten Palaſtanlagen der ganzen Periode. Auch dieſer Bau iſt für die Grafen Schönborn aufgeführt worden. Die Notiz Heller's, daß denſelben ein Jeſuit *Loyson* errichtet habe, dürfte nach den ſonſtigen Quellen und der Vergleichung mit anderen Bauwerken ſich als unbegründet erweiſen.

Allerdings ſagt die Markgräfin Friederike von Bayreuth[1], Friedrich des Großen geiſtreiche Schweſter, mit Recht von dem Aeußeren des Baues, den ſie 1735 beſuchte, er ſei von viereckiger Geſtalt und ſo, daß er von Weitem einem Haufen Steine gleiche. Das Aeußere ſei voller Fehler, ſobald man aber in den Hof einträte, werde die von dem Schloß gewonnene Meinung alsbald umgeſtimmt, und erkenne man nun erſt den den Bau beherrſchenden Zug von Großartigkeit. Und ſo iſt es in Wirklichkeit. Die Façadengeſtaltung leidet unter dem allzu mächtigen Dach. Die verkröpften Eckpilaſter der Pavillons gliedern

[1] Frederique Sophie Wilhelmine, Markgrave de Bareith, Memoires, Braunſchweig, 1810.

dieſe nach der allzu mächtigen Gartenſeite zu nicht genug. Dagegen gewinnt die Außenarchitektur, ſobald man der Hofſeite des hufeiſenförmigen Baues anſichtig wird. Der Mittelbau tritt kraftig hervor, er iſt durch die beiden oberen Geſchoſſe theilende Halbſäulen und einen hohen, von Statuen bekrönten Giebel gegliedert. Gegenüber liegen im Halbkreis geordnet die niederen Wirthſchafts- und Stallgebäude. Die volle Kraft der dekorativen Ausſtattung im Inneren iſt auf das Treppenhaus verlegt. Es iſt dies alſo eine weitere Fortbildung der ſchon bei den deutſchen Renaiſſance-Schlöſſern hervortretenden, in Italien weitergebildeten Vorliebe gerade für dieſen Bautheil. In zwei Armen ſteigt die Treppe frei zum Hauptgeſchoß auf. Hier umgiebt ſie eine Halle von korinthiſchen Doppelſäulen, über welchen eine Bogenreihe dem Obergeſchoß ſich öffnet. Eine mächtige Kehle, ein entſprechendes Deckengemälde ſchließen den Raum ab, deſſen großartige maleriſche Wirkung durch einen halbkreisförmigen Anbau im Hauptgeſchoß, durch ein rundes Oberlicht über dieſem und durch daſſelbe umkleidende reiche, plaſtiſche Geſtaltungen erhöht wird. Nicht minder großartig iſt der Feſtſaal mit ſeinen ſtattlichen Säulen, ſeiner kühn barocken Deckenentfaltung, ſeinen Stukk-Kaminen und Bildern in den bewegteſten Umrißlinien.

Die ganze Feinheit des deutſchen Barockſtiles tritt jedoch in den kleinen Nebenräumen zu Tage, in welchen ſich chineſiſche mit ſüddeutſchen Motiven miſchen. Vor Allem aber äußert ſich der deutſche Sinn für fleißiges kleinkünſtleriſches Schaffen in allen Theilen, bis in den mit den reichſten Materialien eingelegten Fußboden, in liebenswürdigſter Weiſe.

Von Dientzenhofer dürfte auch noch das Schloß Gaibach in Unterfranken ſtammen, deſſen inmitten einer Feſtung ſich aufbauende Anlage wenig Künſtleriſches bietet, deſſen Garten aber, nach den alten Stichen von Pfeffel, meiner einzigen Quelle der Anſchauung für den Bau, vieles Intereſſante bot.

In den fränkiſchen Städten gab ſich damals ein reicher und beachtenswerther Aufſchwung des bürgerlichen Bauweſens kund. Sie entwickelten ſich zu unverkennbarer Blüthe, dem derben Sinn ihrer Baumeiſter entſprechend, in bewegten, maleriſchen Formen ihre Wohnſtätten ausgeſtaltend. Freilich werden diejenigen Häuſer, welche der Lebenszeit Dientzenhofer's angehören, weſentlich überholt, durch die, welche ihnen nachfolgten.

Unter den Privatbauten, welche Dientzenhofer in Bamberg zugeſchrieben werden, nehmen diejenigen den erſten Rang ein, welche ein reicher Sonderling, der Archivar S. J. Boettinger errichten ließ. Das

ältere (1680), Alte Judenſtraße 14 (Fig. 104), erinnert in ſeiner Grundrißgeſtaltung, in der geſchickten Benutzung des ſtark aufſteigenden Terrains an genueſer Vorbilder. Die Treppenanlage, die doppelten Gartenterraſſen, welche den Hof um den mit drei Flügeln darum gruppirten Bau abſchließt, helfen zu dieſem Eindruck mit. Die Façade iſt von großem Reichthum, üppig und barock, in den Formen zum Theil ſogar roh und unklar. Prächtig iſt der große Hauptſaal im oberen Stock ſtukkirt, deſſen Decke große Gemälde, Allegorien des Ruhmes, der Gerechtigkeit und des Reichthumes, von Genien umgeben, Werke von tüchtiger Farbengebung, kriegeriſche Embleme in Stukk u. dergl. zieren die Säle, welche die moderne Dekoration der Wände auf das Widrigſte entſtellte.

Das zweite dieſer Gebäude iſt wohl zweifellos ein Werk des *Balthasar Neumann*. Aber auch ſonſt finden ſich Wohnhäuſer, in welchen der Putz und die Steinarbeit wetteifern, maleriſche Wirkungen zu ſchaffen.

Es iſt ſchwer, die Beſprechung eines der Bamberger Reſidenz naheſtehenden Baues an anderer Stelle einzufügen, als in unmittelbarem Anſchluß an Dientzenhofer, nämlich die des Schloſſes zu Raſtatt. Auch dieſes iſt im Gegenſatz zu faſt allen gleichzeitigen Werken der Umgegend durch drei ſchwunglos ausgebildete Ordnungen gegliedert. Die ſtattliche, zweiarmige, durch Oberlicht erhellte Treppe, der große Feſtſaal in der Mitte mit ſeinen mächtigen Stukkmarmorpilaſtern, die derb barocke Ausſtattung der übrigen Räume, namentlich eines prächtigen Eckzimmers im rechten Flügel, bei welcher Stukk, helle in weiß abgetönte Farben und tiefer geſtimmte, jetzt zumeiſt entfernte Bilder, ſowie treffliche Auslegung des Fußbodens die wichtigſten Schmuckmittel abgeben, Alles dies verdiente einem höheren Zweck zu dienen als jetzt, wo es als Militärmagazin benutzt wird. Namentlich auf die prächtigen Oefen, deren einer mit der Jahreszahl 1747 bezeichnet iſt, ſei hingewieſen.

Eine ſtattliche Anzahl ſtilverwandter Bauten in Raſtatt weiſen auf den lebhaften Bauſinn des Markgrafen Ludwig von Baden und ſeines Hauſes hin. Zu dieſen gehört namentlich die von dem badiſchen Hofbaumeiſter *Peter Rohrer* entworfene Stadtkirche (1756—1764). Sie beſteht im Inneren aus einem ſaalartigen Langhaus und ſchmalerem Chor, iſt trocken profilirt und wenig glücklich im Entwurf des Aufriſſes, an der Façade ausgezeichnet durch barocke Linienführung, einen runden Vorbau in der Mitte, über dem ſich in zwei Stockwerken ein Thurm erhebt. Hinſichtlich der Kurvenprofile, der bewegten Ausbildung der Fenſterverdachung, der großen Pilaſterordnung weiſt dieſer Bautheil auf öſterreichiſche Künſtler hin.

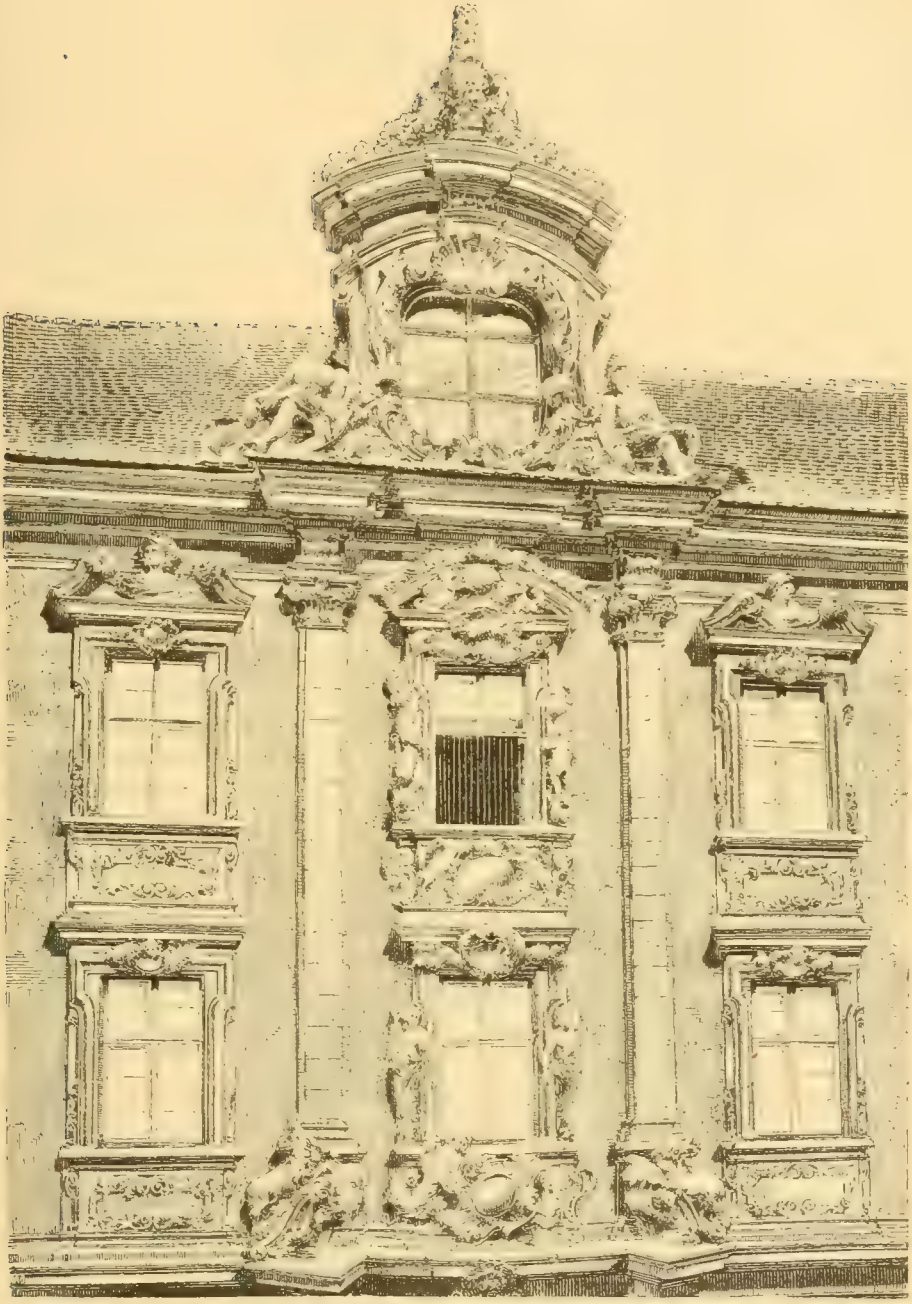


Fig. 1. a. Boettinger'sches Haus zu Bamberg

Demſelben Stile gehört ein zierliches Gartenhäuschen an, welches aus einem hohen achteckigen Saal und je vier an denſelben im Kreuz angeſetzten quadratiſchen Kammern in zwei Stockwerken über einander beſteht, ein reizend durchgebildetes Werk in der Art der Wiener und Prager Vorſtadtvillen.

In gleicher Art iſt die Schloßkapelle (1723—1724) ausgeſtattet, deren Decke aus einem großen Bilde beſteht, welches mit der gekünſtelten Wirkung, den durch bunte Scheiben erhellten Wolken und Glorien über dem Altar einen Entwurf von theatraliſchem Grundzug, doch in der Ausführung der Malerei keineswegs von auf der Höhe der Zeit ſtehender Freiheit bildet. Die Maler der Kirche, *Johann Hiebel* (geb. zu Ottobeuren 1681, † zu Prag 1735) und *Johann Ongers* († zu Prag 1730) weiſen beide auf die künſtleriſche Heimath des Dientzenhofer's hin.

Das merkwürdigſte Erzeugniß der barocken Kunſtrichtung am badiſchen Hofe iſt jedoch das Schloß Favorite bei Raſtatt, in welchem ſich in der eigenartigſten Weiſe die holländiſchen mit den italieniſchen Einflüſſen miſchen. Die Erbauerin desſelben iſt die Markgräfin Franziska Auguſta Sibylla. Sie war die Enkelin eines Lobkowitz und 1690 zu Raudnitz, alſo in dem von *A. de Rossi* erbauten Schloß mit Markgraf Ludwig vermählt worden. Hierher ſtammt wohl auch die innere Verwandtſchaft der badiſchen Bauten mit den böhmiſchen. Das Schloß iſt aus drei Armen gebildet, die zweigeſchoſſigen Façaden wurden in eine barocke Pilaſterordnung mit vielfach verkröpftem Gebälk zuſammengefaßt, zwiſchen denen die Fenſter theils in Blendarkaden, theils unter derben Verdachungen angebracht ſind. Die Wandflächen ſind durchweg mit kleinen Kieſelſteinen gepflaſtert, durch welche der Eindruck des Grottenartigen, des Ländlichen erzielt werden ſollte. Das Detail iſt ſehr reich, von vielfach gekrümmter Linienführung, in vieler Beziehung ſo unbefangen gehalten, daß an einen der großen böhmiſchen oder fränkiſchen Architekten nicht gedacht werden kann, vielmehr *Rohrer* der Schöpfer desſelben ſein dürfte. Die geſondert errichteten Flügel ſeitlich vom Gartenparterre dagegen gehören ſchon der Zeit der am Rhein mächtig werdenden franzöſiſchen Einflüſſe an.

Im Inneren des Schloſſes bildet der Speiſeſaal den Mittelpunkt, ein von oben wie von beiden Seiten erleuchteter oblonger Raum, der durch den Einbau zweier Galerien an den Fenſterſeiten nicht künſtleriſch geſchickt, aber doch in maleriſcher Löſung zum Achteck umgeſtaltet wird. Die Wandflächen ſind hier faſt durchweg mit Delfter Platten belegt. Der Grundzug des Ländlichen, ſowie der Abhängigkeit von den perſönlichen Neigungen der Bauherrin wurde auch hierdurch zum Ausdruck gebracht. Ohne dieſe würde wohl auch ſchwerlich Küche

und Speifekammer eine fo reiche Durchbildung erlangt haben. In der Menge kleiner, niedlich und etwas dilettantifch reich ausgeftatteter Räume, in welchen die Delfter Platten vielfeitige Verwendung fanden, zeichnen fich das chinefifche Zimmer mit feinen Einlagen und Schnitzereien, beweglichen Figuren und Porzellanen, fowie das Florentiner Zimmer durch feine trefflichen Mofaiken, feinen Malereien auf Gyps und auf Spiegel aus.

Von befonderer Schönheit find die faft im ganzen Schlofs angebrachte Eftriche in Marienglas, die Malereien der Vertäfelung, die theilweife mit Schmelzperlen gefticken Wandteppiche und die Stukkdecken, welche leicht farbig abgetönt wurden.

Wenn gleich nicht diplomatifch nachweisbar, fo doch höchft wahrfcheinlich ift, dafs *Josef Greising* († 1720), deffen Wirkungsgebiet Würzburg ift, mit Dientzenhofer in geiftigem Zufammenhang ftcht. Zuerft finden wir den bisher wohl nur in feiner Eigenfchaft als Zimmermeifter verwendeten Künftler beim Wiederaufbau des fogenannten Ruckermain-Gebäudes (1715—1722) thätig, einem Amtshaufe mit Ladeneinbauten im Erdgefchofs, Gefchäftsräumen und Wohnungen in den beiden oberen Stockwerken. Der deutfche Architekt zeigt fich im vollen Gegenfatze zu den Schöpfungen des bis vor kurzem das Bauwefen der glänzenden Würzburger Bifchöfe allein beherrfchenden *Antonio Petrini*. Seine Architektur ift leicht und zierlich, reich an Detail, weniger ftreng in den Verhältniffen und der antikifirenden Regel gegenüber, mäfsiger, ja zum Theil flach in den Ausladungen. Er ift Gegner grofser unverzierter Flächen — kurz, ein Anhänger des deutfchen Barockftiles in feiner reicheren Form. In vielen Punkten z. B. in der Anordnung der drei Pilafterordnungen mit verkröpftem Gefims über einander, in der originellen Bildung der Fenftergewände ift er ein direkter Nachfolger der Renaiffance-Meifter des Juliusftiles. Ein Prunkftück mit barock abgebrochenen Giebeln, darauf lagernden Figuren, einem über das vierte Gefchofs gefpannten, wappengefchmückten Fronton u. f. w. ift der Mittelbau über dem Hauptportale.

Noch malerifcher entfaltet fich Greifing's Talent an dem fchönen Portalbau des Klerikal-Seminars in der Domer Schulgaffe (1710) mit feinen gekuppelten, korinthifchen Pilaftern über ruftieirtem Erdgefchofs, intereffanten Fenfterleibungen und namentlich der im Grundrifs und Aufrifs gleich eigenartig fich entwickelnden Thorumfaffung. Auch hier bekrönt ein Giebel den dreiftöckigen Bau.

Das reizvolle Schlöfschen Veitshöchheim (1682) gehört in feinen mittleren Theilen, welche durch Erweiterungsbauten fpäter verändert

wurden, wahrſcheinlich auch unſerm Meiſter an, dem ich in der Kloſterkirche zu Oberzell, wenigſtens an der wenig einheitlichen Façade und an der derb barocken Stukkirung weiterhin begegnet zu ſein glaube. Etwas ſpäter und daher auch wieder reicher iſt die vom Meiſter 1717—1720 errichtete Façade der urſprünglich romaniſchen Peterskirche zu Würzburg, welche ihn nicht ganz auf gleicher Höhe zeigt. Namentlich im Giebel herrſcht eine Häufung der Motive und überhaupt eine gewiſſe Unruhe in der aus drei Geſchoſſen gebildeten Mittel-Anlage, welche mit der allzu großen Schlichtheit, der die Seitenſchiffe deckenden Flügel nicht harmonirt. Doch iſt das Streben nach originellem Ausdruck und eine wachſende Freiheit in Verwendung der künſtleriſchen Mittel auch hier unverkennbar.

Johannes Dientzenhofer, der Bruder Johann Leonhards, tritt etwas ſpäter als dieſer auf. Urſprünglich ſcheint er ſich ihm untergeordnet zu haben. Aus den Plänen der Würzburger Univerſitätsbibliothek ſieht man, daß er auch für Franken thätig war. Es befinden ſich dort Pläne für ein Konventsgebäude und eine Kirche zu Holtzkirchen, in welchen der Künſtler auch ſeinerſeits ſich mit dem Centralbau und Guarini'ſchen Grundrißgedanken abquält. Im Jahre 1700 ernannte ihn der Fürſtabt zu Fulda, Adalbert I. von Schleifras, zu ſeinem Baumeiſter, nachdem er beſchloſſen hatte, die alte Domkirche einzureißen und an ihrer Stelle eine neue zu errichten. 1704 wurden die Pläne genehmigt und bis 1712 die Kirche vollendet. Schon 1711 zog ſich der Meiſter nach Bamberg zurück, nachdem er den Schloßkonventbau aufgeführt und Riſſe für das Schloß Biberſtein gefertigt hatte, welches nach dieſen 1719—1723 ausgeführt wurde. In Bamberg baute er den Konventbau der Abtei Michelsberg (1724), einen ſtreng abgetheilten Stockwerkbau mit ſorgfältig gezeichneten, korrekten Fenſterverdachungen, und 1722—1723 die Façade an der Kirche derſelben, in welcher er ſich als ein mit Pilaſtern und Halbſäulen reichlich ſchaltender, wohl ausgebildeter, ſeinem Bruder an künſtleriſcher Abrundung vielfach überlegener Meiſter bekundet. Ferner ſchuf er 1714—1715 die Kirche zu Litzendorf. 1723—1730 wurde er Hofbaumeiſter, in welchem Amt ihm 1730—1738 *Juſtus Heinrich Dientzenhofer* und darauf *Johann Heinrich Dientzenhofer* folgten. Letzterer baute das Jagdzeughaus zu Bamberg und ſtarb 1745 als der letzte Architekt ſeines Geſchlechtes in Franken.

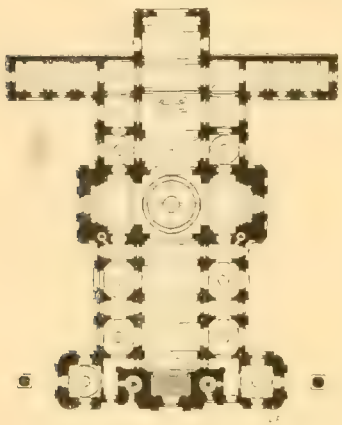


Fig. 105. Dom zu Fulda. Grundriss.

Johannes Dientzenhofer's Dom zu Fulda[1] (Fig. 105) gehört zu den edelften Bauten diefer Periode. Auch hier liegt eine romanifche Bafilika unverkennbar zu Grunde, die Hauptverhältniffe find durch diefe beftimmt. Jedoch ift die Wandlung viel vollftändiger, weniger äufserlich als beifpielsweife an den Würzburger Bauten, denn fie hat nicht im Anheften einzelner Ornamente, fondern in einer ebenfo vornehmen als verftändigen architektonifchen Gliederung der Maffen ihren Ausdruck gefunden. Die Kirche ift eine dreifchiffige Bafilika mit Tambourkuppel über der Vierung und zwei gleichwerthig behandelten, einfchiffigen Kreuzarmen. Ehemals war die Kirche eine zweichörige Anlage. Der öftliche Chor fiel beim Umbau fort, während in den weftlichen Kreuzarm eine aus dem Achteck gefchloffene Abfis eingebaut ift. Die Weftfaçade flankiren zwei Thürme, doch fo, dafs noch neben ihnen die Eingänge zu den breiten Nebenfchiffen Raum behalten. Niedere, von flachen Kuppeln überdeckte quadratifche Kapellen fchliefsen die impofante Frontanficht. Das Langfchiff gliedert fich durch drei Syfteme gekuppelter, jonifcher Pilafter, zwifchen die fich zwei Hauptbogen fpannen. Hinter diefen liegen mit Kuppeln überdeckte Kapellen in den Seitenfchiffen, während in den Zwifchenräumen zwifchen den Pilaftern eine mit geradem Sturz überdeckte Oeffnung und darüber eine Statuennifche angebracht find. Ueber dem auf jenen Pilaftern ruhenden etwas fchwer profilirten Konfolengefims find Obergaden und Gewölbe fchlicht und fchmucklos behandelt. Nur die Seitenfchiffe find — nicht eben glücklich — ausgemalt. In der Kuppel hat Johann Dientzenhofer der Zeit allerdings eine Konzeffion machen müffen. Auf ausgefchnittenem Blech gemalte Wolken überfchneiden alle fonft reich und elegant gebildeten Gliederungen. Leider beeinträchtigen die fchweren Schalllöcher der Kuppel die Wirkung derfelben. In den Zwickeln find die Evangeliften al fresco gemalt. Im Chor ift die Gefamt-Architektur reicher, von prächtiger Wirkung. Namentlich gilt dies von den Durchblicken nach den weftlichen Seitenkapellen, deren Detail phantafievoll, aber doch ohne Ueberfchwenglichkeit gebildet ift. Zierlich und elegant find namentlich auch die öftlichen Kapellen mit ihrem fchönen, wohlberechneten Oberlichte. Sehr beachtenswerth ift die gefchickte Beleuchtung des Baues. „Das Ganze ift in allen Theilen gleichmäfsig klar und hell erleuchtet, nur am Hauptaltar wird die Lichtfülle mit feiner Berechnung um einen Grad gemäfsigt. Tritt man gleich vom Haupteingang ein wenig nach rechts oder links, fo verfchneiden fich die Wandflächen

[1]) Juftus Schneider, Führer durch die Stadt Fulda, Fulda, 1881. — Robert Dohme, Studien zur Architekturgefch. des 17. und 18. Jahrhunderts, in Lützow's Zeitfchr. Leipzig, 1878.

fo, daß kein Fenfter fichtbar wird und man bemerkt nirgends das Einftrömen des alle Theile gleichmäßig durchfluthenden Lichts.“ (Schneider.)

Das Aeußere des Baues genießt den gleichen Vorzug innerer Richtigkeit und klarer Dispofition. Die Thürme, drei quadratifche und ein Stockwerk im Achteck, darüber eine elegant gezeichnete Haube, umfaffen die dem Hauptfchiff entfprechende Façade, welche feitlich durch je ein verkröpftes Paar unten toskanifcher, oben jonifcher Säulen markirt, an die Façade der römifchen Jefuitenkirche erinnert. Der runde Giebel über dem Hauptportal, fowie der ziemlich fteile, der Dachlinie entfprechende Hauptgiebel, find gleich den Gefimfen auffallend ftark verkröpft. Eine Statue des Welt-Heilandes fchliefst den Bau ab. Die mäfsig große, aber für die malerifche Wirkung des Baues hoch bedeutende Kuppel ift gefchickt aus den Dachflächen herausgehoben. Man müßte an eine ungewöhnlich glückliche That des deutfchen Meifters denken, wollte man ihm allein diefen Bau zufchreiben. Es erhielt fich aber die Nachricht, daß *Ferdinando Fuga*, der große römifche Meifter, den Entwurf gefchaffen habe.

Man darf wohl annehmen, daß auch die übrigen Bauten, welche Fürftabt Adalbert von Schleifras (1700—1714) mit dem von feinem Vorgänger gefammelten Schatze errichtete, von Dientzenhofer geleitet wurden. Es find dies die Dechantei (1702—1704) und das Schloß zu Fulda (1710—1713).

Erftere befteht aus zwei im rechten Winkel zu einander ftehenden Flügeln. Ueber dem als Halbgefchoß behandelten Parterre erheben fich durch zwei Stockwerke reichende dorifche Pilafter, über denen ein Stück verkröpften Triglyphengebälkes das Hauptgefims trägt. Zwifchen je zwei Pfeilern befinden fich drei Fenfter, die nach Art der Prager Bauten paarweife zu einem Vertikalfyftem verbunden find. Die Verdachungen des mittleren Syftemes find dreieckig, die äußeren im Segment. In den Pfeileraxen finden fich unter dem Gefims wieder je eine Triglyphe, fo daß die Façade ein wohlgeordnetes Anfehen erhält. Das Detail ift voll und faftig, jetzt durch bunte Bemalung etwas übertrieben. Ein fteiler Giebel mit barocken Anläufen und das durch zwei Stockwerke reichende Hauptportal beleben die Kompofition in glücklicher Weife.

Minder gelungen ift das Schloß, deffen Ausführung wohl nur zum kleinen Theil Dientzenhofer zufiel. Der Bau hat fichtlich vielfache Unterbrechungen erlitten. Der zweite Hof dürfte dem Dientzenhoferfchen Entwurfe angehören. Er ift nach drei Seiten von dreiftöckigen Flügeln umgeben, deren Parterre an den beiden Seiten fich mit fünf Rund-

bogen-Arkaden öffnen. Darüber erhebt sich eine ziemlich glatte nüchterne Façade, welche nur an den Seiten durch vier Kompositapilaster mit matt und formlos gebildeten Kapitälen unterbrochen wird. Die Kleinlichkeit und Unbeholfenheit in vielen Details läßt wohl vermuthen, daß Dientzenhofer an denselben keinen Antheil hat. Etwas bedeutender aber immer noch sehr einfach ist die seitliche Façade gegen den Garten, während die künstlerisch ganz unbedeutenden den ersten Hof umgebenden Bauten der Regierungszeit des Fürstabt Konstantin von Buttlar (1714—1720) und einem anderen Meister anzugehören scheinen. Das Beste, Dientzenhofer allein würdige ist die Dekoration des Kaisersaales, eines stattlichen, gegen den tief gelegenen Garten gewendeten Parterreraumes. Derselbe ist fünf Fenster breit, an den Seiten und der Rückwand durch je drei resp. fünf Nischen getheilt und auf das stattlichste stukkirt. Die zu Seiten der Nischen stehenden Hermen, die hübschen, ovale Gemälde umfassenden Bekrönungen, das heitere Linienspiel an der in flachem Korbtonnengewölbe gebildeten Decke, die zierliche Durchbildung bis in das kleine Detail lassen die lebensfrohe, fränkische Schule erkennen, die sich denn auch in den geistreichen Profilirungen deutlich ausspricht. Leider hat der Saal durch Feuchtigkeit bereits stark gelitten.

Das Prunkstück heiteren Barockstiles in Fulda ist aber die von Konstantin von Buttlar begonnene Orangerie (1730), deren Meister ich zwar nicht diplomatisch nachweisen kann, die jedoch im Detail viel Verwandtes mit der Dechantei besitzt, wenn sie gleich an Luxus dieselbe weit übertrifft — mithin wohl dem Dientzenhofer zugewiesen werden dürfte. Denn wir wissen, daß der Meister frühestens 1730 starb und dürfen annehmen, daß er auch noch als Bamberger Hofbaumeister für andere Kirchenfürsten thätig blieb. Die Orangerie liegt der Gartenfront des Schlosses gegenüber und besteht aus einem hohen, fünfaxigem rechtwinkligen Mittelraum und zwei niederen Flügeln für einige niedere Nebengemächer hinter dem Hauptsaal. Dieser tritt nach aussen als eine durch Kompositapilaster zusammengefaßte, wuchtige zweistöckige Anlage zur Erscheinung. Ueber den mittleren drei Pilastern erhebt sich ein Giebel mit dem von Genien gehaltenen Buttlar'schen Wappen. Die Architektur der fast quadratischen oberen Fenster ist mit den Arkaden des Erdgeschosses, wie an der Dechantei, durch eine Verkröpfung der Gurtgesimse verbunden. Die Formen sind wuchtig und heiter, manchmal etwas stark barock, doch immer voll Leben und Kraft. Die Seitenflügel mit je fünf Arkadenbogen und zwei entsprechenden Nischen zwischen jonischen Pilastern und gleich dem Hauptbau mit hohem Mansartdach sind einfacher gebildet.

Das Herrlichste an der Orangerie jedoch ist ihre innere Aus-

ſchmückung mit den glänzendſten Stukkaturarbeiten — Werke eines Meiſters *Pozzo*. Ein die ganze Decke überſpannendes Gemälde, bezeichnet „*Emanuel Wohlhaubter* 1730“, und das über den Thüren zu den Seitenflügeln angebrachte Wappen des Biſchofs Adolf von Dalberg 1726 bis 1737) bezeichnen die Entſtehungszeit dieſes köſtlichen Werkes. Die Wände des Hauptſaales ſind durch kannelirte Kompoſitapilaſter gegliedert. Zwiſchen dieſen ſind an den Fenſtern, Thüren und namentlich an den dieſelben erſetzenden Flachniſchen überaus reiche Umrahmungen angebracht, Werke von einer Anmuth und Grazie der Zeichnung, von einer Formvollendung und einem Umfange der Phantaſie, wie wenig andere in deutſchen Landen. Die Seitenräume ſind einfacher gehalten. Ein Muſter überſchwenglich barocker Skulptur bildet dagegen die vor der Façade auf einer Koloſſalvaſe ſtehende, von Genien und Blumengewinden umſpielte Flora.

Ein weiteres in dieſem Zeitabſchnitt entſtandenes fuldaer Schloß iſt Biberſtein, nordöſtlich von der Biſchofſtadt. Dasſelbe wird als hervorragende künſtleriſche Leiſtung gerühmt.

Johannes Dientzenhofer hat in Fulda eine Schule hinterlaſſen, die in ſeinem Sinn fortwirkend, zwar mehr und mehr holländiſch-franzöſiſcher Regelrichtigkeit ſich nähernd bald verflachte, doch immerhin einzelnes Beachtenswerthes ſchuf. Leider vermag ich die Namen der betreffenden Künſtler nicht zu nennen.

Hierher gehören die Buttlar'ſchen Häuſer, die den vorderen Flügeln des Schloſſes entſprechen, die nicht unintereſſante Hauptwache, die jetzt zum Gymnaſium umgewandelte Univerſität (1733), ein kräftiger, wenn auch nicht beſonders ausgezeichneter Bau. Sehenswürdiger iſt ſchon das vom Fürſtabt Dalberg als Adolfshof begonnene, vom Fürſtabt, ſeit 1752 Fürſtbiſchof Amand von Busek (1737—1757) „Fantaſie“, jetzt Adolfseck genannte Schloß, ſechs Kilometer ſüdlich von Fulda.

Der ältere, unter Dalberg erbaute Theil beſteht aus einem rechtwinkligen Bau ohne alle künſtleriſche Bedeutung. An dieſen ſchloßen ſich zwei lang vorgeſtreckte Flügel und ein neuer dieſelben verbindender Mitteltrakt, ſo daß ein hinterer umſchloſſener und ein vorderer offner Hof entſtehen. Die räumlichen Verhältniſſe des in ſeinen Langtheilen dreiſtöckigen Baues, namentlich die der ſich anſchließenden Wirthſchaftsräumen ſind ſehr bedeutend, weniger kann man dies von dem architektoniſchen Werthe ſagen. Die Architektur iſt einfach und phantaſielos, am Mittelbau, welcher den Feſtſaal beherbergt ſogar kleinlich, geſpreizt und kraftlos. Beſſer wirkt die Gruppirung der mit Manſarten überdeckten Pavillons. Das Innere iſt faſt durchweg

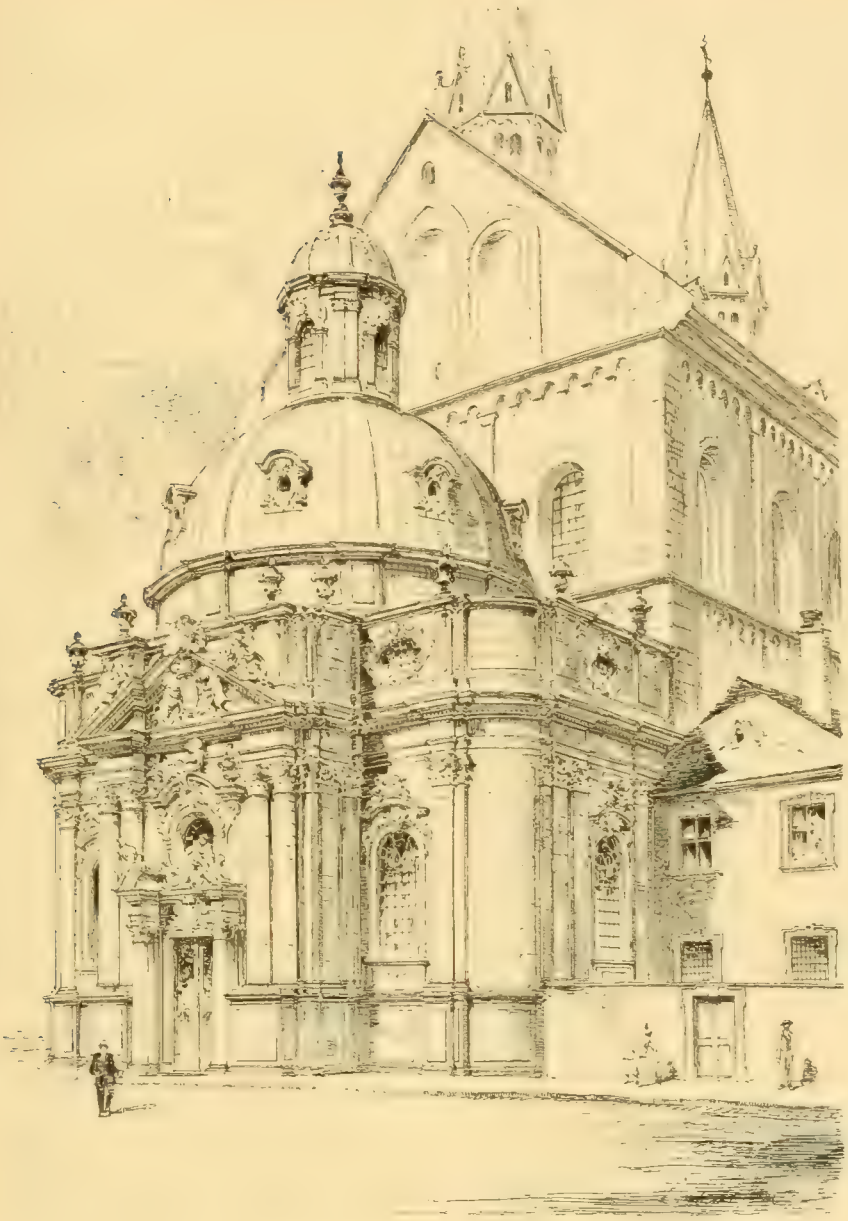


Fig. 167. Schönbornkapelle zu Würzburg.

modernifirt, jedoch finden fich namentlich im ftattlichen Treppenhaufe und im linken Vorderflügel noch Stukkdecken in einem glänzenden, der Orangerie an Virtuofität verwandten, doch ftiliftifch jüngeren

Rococo. Dagegen iſt auch im Inneren die Architektur nicht immer glücklich, z. B. die zu breiten Pilaſter im Treppenhaus, während die Raumgruppirung einzelne Schönheiten aufweiſt. Die rechte Gartenſeite und das Innere wurden 1830—1837 im Geiſt der Zeit umgeändert.

Von derſelben Hand, wie der jüngere Theil des Schloſſes, iſt das Prieſterſeminar, jetzt Kaſerne, welches gleichfalls unter Dalberg entſtand, deſſen langgeſtreckte dreiſtöckige Façade ganz inhaltslos iſt, während an der gegen den Steinweg gerichteten, freier gelegenen Ecke ein größerer architektoniſcher Aufwand gemacht wurde, als in Adolfseck: eine Pilaſterordnung über ruſticirtem Parterre, ſehr ſchlanke Fenſter, über denen der Architrav im Stichbogen nach oben in den Fries hinein ausbiegt. Die eigenthümliche Form der Fenſter: rundbogiger Abſchluſs im Lichten, nach außen eine rechtwinklige, doch an den Ecken durch einen konkaven Bogen abgebrochene Umrahmung, ein Merkmal der ſpäteren Fuldaer Barockbauten, findet ſich auch am Heiligengeiſtſpital, welches die Formen des Schloſſes in derberem Auftrage verwendet. Schließlich ſei die immer noch barocke Pfarrkirche (1770 bis 1785) erwähnt, an der die zwiſchen zwei alten Thürmen ſich aufbauende Prunkfaçade und die Dekoration des einſt gothiſchen Innern der Betrachtung werth ſind.

Eine merkwürdige Miſchung aller der in Franken wirkenden Kunſtanſchauungen, das Erzeugniſs der hier unter dem Einfluß brandenburgiſch, proteſtantiſcher und ſüddeutſch-katholiſcher Fürſten ſich vollziehender Vermählung der Gegenſätze iſt der Architekt *Johann Balthasar Neumann* (geb. zu Eger 1687, † zu Würzburg 1753). Dieſer vielleicht größte Baukünſtler ſeiner Zeit war urſprünglich als Stukkgießer ausgebildet worden und zwar hatte er dieſes Handwerk bei *Johann Ignaz Kopp* erlernt, deſſen Vater *Sebald Kopp* in Forchheim, auf des Fürſtbiſchofs Joh. Philipp I. Ruf nach Würzburg verſetzt worden war. Früh jedoch ſcheint er ſich architektoniſchen Studien zugewendet zu haben, ja die Nachrichten melden von Reiſen durch Deutſchland, Italien, die Niederlande und Frankreich, leider ohne anzugeben in welchen Jahren dieſe ſtattfanden. 1720 wurde er Oberſtlieutenant, 1744 Oberſt bei der fränkiſchen Kreisartillerie. Das Glück, ſeine Befähigung voll entfalten zu können, eine Fülle der glänzendſten Aufgaben, die nachhaltigſte Förderung verdankte er aber beſonders günſtigen Umſtänden. Die fränkiſch-rheiniſche Baugeſchichte iſt auf das engſte mit dem glänzenden Geſchlecht der Grafen von Schönborn verknüpft, einem Hauſe, dem wie kaum einem anderen, eine wahre Bauleidenſchaft eigen war. Der kaiſerliche Rath und kurmainziſche Erbſchenk, Melchior

Friedrich von Schoenborn war 1701 in den Reichsgrafenftand erhoben worden und hatte neben fieben Töchtern elf Söhne, welche faft fämtlich hervorragende Stellungen einzunehmen beftimmt waren. Der ältefte Sohn Johann Philipp Franz († 1724) ward 1719 Fürftbifchof von Würzburg, der zweite Friedrich Carl († 1746) folgte ihm 1729 in diefer Würde und wurde zugleich Bifchof von Bamberg, nachdem er 1705 Reichsvicekanzler und 1718 Herr der Gräflich Buchheimfchen Befitzungen und mit diefen Erbtruchfefs von Oefterreich geworden war. Der dritte Sohn Damian Hugo Philipp († 1743) wurde 1719 Bifchof von Speyer und 1722 von Conftanz, nachdem er 1715 den Kardinalshut erhalten hatte. Im Jahre 1729 wurde Franz Georg († 1743), der vorjüngfte der Brüder, Kurfürft zu Trier, eine Würde, der fich 1732 die eines Fürftbifchofs von Ellwangen und von Worms anfchloß.

Der väterliche Grofsoheim diefer Brüder, Johann Philipp († 1673), fowie ihr Oheim Lothar Franz († 1729), waren Kurfürften von Mainz, erfterer zugleich feit 1642 Fürftbifchof von Würzburg und feit 1663 Fürftbifchof von Worms, letzterer feit 1693 Fürftbifchof von Bamberg. Es bildete fich mithin in diefem Gefchlecht, welches durch zwei Söhne Melchior Friedrichs, Rudolf Franz Erwein und Anfelm Franz fortgeführt wurde, ein das weltliche Mitteldeutfchland zufammenfaffender, freilich zumeift nur auf Erhaltung ihrer von taufend Zufälligkeiten abhängigen Hausmacht bedachter politifcher Mittelpunkt, welcher auch in geiftiger Beziehung nach Darftellung feiner Bedeutung ftrebte.

Zwar fcheint Neumann vor dem Regierungsantritt des Grafen Johann Philipp Franz als Fürftbifchof von Würzburg (1719—1724), in Würzburg befchäftigt worden zu fein. Das Klofter Münfter-Schwarzach, von welchem, wie ich höre, nur noch einige Bruchtheile erhalten find, wurde 1713 begonnen, doch die Kirche erft 1743 geweiht. Ebenfo entftand der „rothe Bau“, des Bürgerfpitales zu Würzburg, ein einfacher Nutzbau, welcher Neumann zugefchrieben wird, bereits 1718.

Die beiden grofsen Hauptwerke aus der Regierungszeit des neuen Kirchenfürften find die Refidenz und die Schönbornkapelle (1721—1736) am Dom.

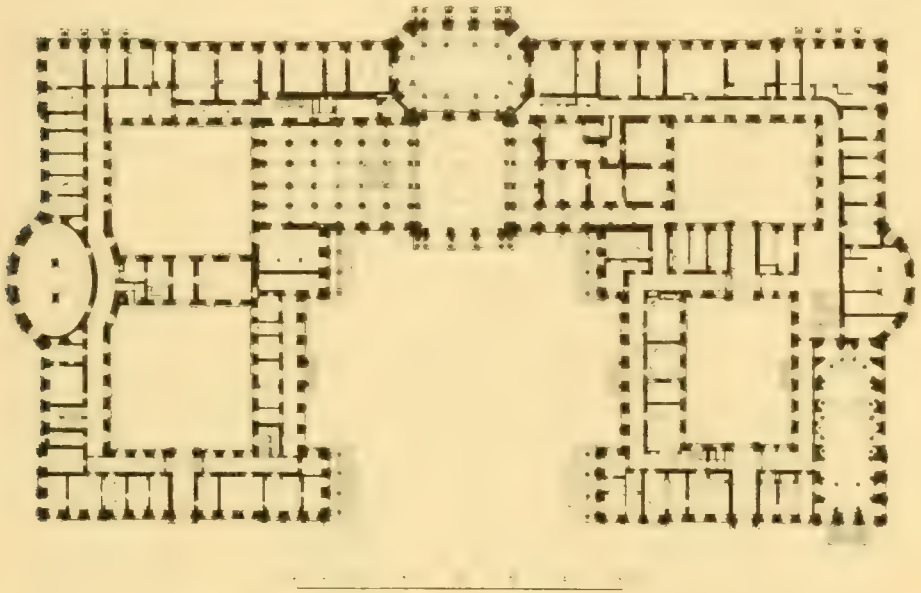
Die Letztere (Fig. 106), eine Familiengrabftätte mächtigfter Art, hatte er fchon als Domdechant geplant, doch bei dem Widerftand des Domkapitels nicht zur Ausführung bringen können. Ja, felbft jetzt mufste er eine Reihe von Verpflichtungen auf fich nehmen, ehe ihm 1721 die Grundfteinlegung geftattet wurde. Bald erhob fich die Kapelle neben dem romanifchen Dome, deffen Umgeftaltung in eine ftattliche Barockkirche, der Stukkator *J. Pietro Magno* geiftvoll durchgeführt und feit 1706 vollendet hatte. Die Grundgeftalt, ein Rechteck mit abgerundeten Ecken,

der Aufbau, verkröpfte Pilaſter, an deren Stelle in der Thorvorlage Halbſäulen ſtehen, darüber eine die Kuppel und Laterne tragende Attika, zeigen weniger einen neuen architektoniſchen Gedanken als eine höchſt bemerkenswerthe Verfeinerung der Formenſprache, eine Vereinigung des ſprudelnden Reichthums, welcher dem deutſchen Barock eigen iſt, mit einer Zierlichkeit der Formenbehandlung, die eine franzöſiſche Schulung vermuthen läßt. Im Inneren erſcheint das deutſche Weſen des Meiſters reiner. Dasſelbe beſteht aus einem mittleren kreisrunden, durch Oberlicht erhellten, nicht eben großen Kuppelbau, an welchen ſich ſeitlich zwei eliptiſche, von Fenſtern erhellte Räume legen. Die zu Seiten der Oeffnungen zu dieſen Nebenkapellen ſtehenden, gekuppelten Kompoſitaſäulen ſind in prachtvollem rothem Stukkmarmor mit vergoldeten Baſen und Kapitälen gehalten, die Wandflächen, Geſimſe und Poſtamente in ſchwarzem, die bekrönenden Bögen in graurothem Marmor. Alle Wandflächen hat *J. R. Byss* mit flottem Pinſel bemalt, wenn auch die Farbe, trotz des ſchönen Lichtes, namentlich in der Kuppel — wo Gott-Vater thront — ziemlich trocken iſt und ſchwer gegen die Pracht der Steinbekleidung, wie des reich verwendeten Goldes aufkommt. Trotz der außerordentlichen Pracht, oder wohl in Folge dieſer, iſt die Wirkung des Raumes keine kirchlich ernſte und herzerwärmende. Nicht den Prieſtern, ſondern den Fürſten aus dem Geſchlechte der Schoenborn erſcheint dieſe Kirche geweiht. Iſt der Grundriß derſelben auch eine weitere Löſung der von Dientzenhofer aufgeworfenen Frage des Centralbaues, ſo weiſt die formale Behandlung des Aufriſſes doch direkt auf Wien hin, wo in der Peterskirche das eigentliche Vorbild derſelben zu ſuchen iſt.

Aus den Skizzenbüchern Neumann's, unter welchen ſich z. B. Aufnahmen nach *Fiſcher's* Palais Prinz Eugen befinden, geht mit großer Wahrſcheinlichkeit hervor, daß Wien die Stätte war, wo der Meiſter ſeine Schule durchgemacht habe. In dem dort befindlichen Schoenborn-Palais an der Freiung, deſſen große, namentlich im Thorbau mächtig entwickelte Façade das Werk eines der *Bibiena* ſein könnte, iſt das Obergeſchoß in einem reichen Rococo ausgeſtaltet, deſſen Einzelformen unmittelbar auf die Kunſtart hinweiſen, welche der fränkiſche Meiſter gegen das Ende ſeines Lebens pflegte. Dieſelben ſcheinen mir den Nachweis zu liefern, daß die Schoenborn auch in Wien ſich ihres Lieblingsmeiſters bedienten, daß alſo die räumliche Entfernung kein Hinderniß für die Annahme einer innigen Beziehung zwiſchen Wien und Würzburg bildet.

Eine Reihe von Stichen, welche von dem Würzburger Stecher *Gutwein* und anderen auch in Franken beſchäftigten Künſtlern her-

rühren, haben uns ein Gesamtbild jener Bauthätigkeit überliefert, welche die Schoenborn auf ihrem um Oberhollabrunn gelegenen niederösterreichischen Besitz entwickelten. Da ist das mit grossartigen Parkanlagen umgebene, in feinen Architekturformen zwischen Hildebrandt und Neumann's späterer Stilauffassung stehende Schloss Schoenborn, dessen innere Einrichtung noch ganz der des Belvedere entsprach. Da sind die benachbarten Jagdschlösser Porrau, ein einstockiger, ziemlich langweiliger Bau, Weiersburg mit Eckthürmen an den Hofflügeln und reich entwickeltem Grundriss, Leitzersdorf in stattlicher dreiflügeliger Anlage, da sind die gut durchgeführten Dorfkirchen von



1 : 1147. Residenz zu Würzburg. Grundriss des Erdgeschosses.

Göllersdorf, eine achteckige Centralanlage, jene zu Stranzendorf in sehr zweckentsprechender einschiffiger Gestaltung, zu Aspersdorf u. a. m. Hieher gehört auch das schon erwähnte Gartenhaus der Schönborn in der Alservorstadt zu Wien, dessen zierliche Barockformen sich völlig denjenigen der eben besprochenen Bauwerke anschließen. In diesen Bauten, wie in den Würzburgischen schliesst sich Neumann vorzugsweise der Kunstart *Hildebrandts* an, jedoch nicht ohne auch *Fischers* grossen Baueschöpfungen sich zu verschliessen. Er ähnelt hierin den jüngeren Wiener Architekten jener Zeit, welche freilich zumeist nicht zu jener Entfaltung ihres Könnens kamen, wie sie Neumann in Franken fand. So beispielsweise dem *Anton Ospel*, der

nachweisbar auch bei *Fernando Galli Bibiena* in Spanien ſtudirte. Dieſer baute die St. Leopolds-Kirche in Wien (1723), einen einſchiffigen Raum mit ovaler Kapelle in reichen, doch nicht hervorragenden Barockformen, und das ausgezeichnete Bürgerliche Zeughaus (1732), in welchem ſich die tüchtige Schulbildung durch die Bibiena mit jenem feinen Sinn Hildebrandts für Mäßigung der Form und Fiſcher's für Größe der Kompoſition zu einer der beſten Façadenwirkungen in der alten Kaiſerſtadt miſcht.[1])

Alle dieſe Arbeiten weiſen formell auf das Hauptwerk Neumann's hin, auf vielleicht das vollendetſte Werk des Barockſtiles überhaupt, die Reſidenz zu Würzburg[2]) (1720—1744 [Fig. 107—109]). Dieſer bei aller Großartigkeit doch vornehm beſcheidene, bei allem überwuchernden Reichthum doch maßvolle und gehaltene Bau, zeichnet ſich ſchon durch ſeine räumlichen Abmeſſungen aus, ohne daß das derbe Wirkungsmittel der Größe die künſtleriſche Ausgeſtaltung der Einzelheiten beeinträchtigt hätte. Der Grundriß umſchließt, bei einer Länge von 167 Meter, 7 Höfe und beherbergt 5 Säle und 312 Zimmer.

Der Aufriß iſt ein zweigeſchoſſiger, abgeſehen von den über jedem Stockwerk in den Flügelbauten angebrachten Mezzaninen. Die Wandflächen gliedern, wenigſtens an allen auszuzeichnenden Bautheilen, Pilaſter und Halbſäulenſtellungen toskaniſcher und kompoſiter Ordnung. Das Gurtgeſims mit ſeinen Triglyphen und verzierten Metopen, das Hauptgeſims mit ſeinen Konſolen ſind von feinſter in der Ausladung weiſe abgemeſſener Ausbildung und von geradezu klaſſiſcher Profildurchbildung. Die Wände des Erdgeſchoſſes wurden leicht gequadert. Das Detail der Fenſter iſt hier, wie an dem glatten Obergeſchoß beſcheiden, doch reich, von theilweiſe ganz barocker, aber durch die Zartheit der Gliederung ihrer Derbheit benommener Bildung. Ein Zug von feingeiſtiger Vornehmheit liegt über dem ſorgfältig in Sandſtein ausgeführten Bauwerke, welcher ihn über die meiſten anderen deutſchen Fürſtenſchlöſſer erhebt. Denn in dieſen macht ſich die Derbheit der

[1]) Herr Dr. A. Ilg hatte die Güte, meine Bearbeitung der öſterreichiſchen Baugeſchichte (von Bogen 16 an) in der Korrektur durchzuſehen und mit werthvollen Verbeſſerungen und Bereicherungen auszuſtatten. Leider konnten dieſelben nur theilweiſe bei der Beſprechung Fiſchers von Erlach benützt werden. Ich bedaure das um ſo mehr, als, wie ich erfahre, Herr Dr. Ilg ein Werk über Fiſcher unter der Feder hat. Wie wichtig ein ſolches für die Geſamtbetrachtung des deutſchen Barockſtiles ſein wird, kann nur der ermeſſen, der gleich mir von der Unzuverläſſigkeit und Sachunkenntniß der älteren öſterreichiſchen Kunſtlitteratur gefoppt wurde und weiß, daß auch die neueren Autoren nichts beibrachten, ehe Ilg und einige Mitſtrebende die Hand an's Werk legten, dem der Kritik und der lebendigen Anſchauung entbehrenden Troß der Schriftſteller entgegenzutreten.

[2]) R. Reinhardt und T. Seubert, Arch. Reiſeſtudien aus Würzburg, Berlin, 1881.

Zeit, die rückfichtslofe Prachtneigung, das Perückenwefen und die Unbändigkeit der Phantafie immer hier und da geltend. Hier erfcheint

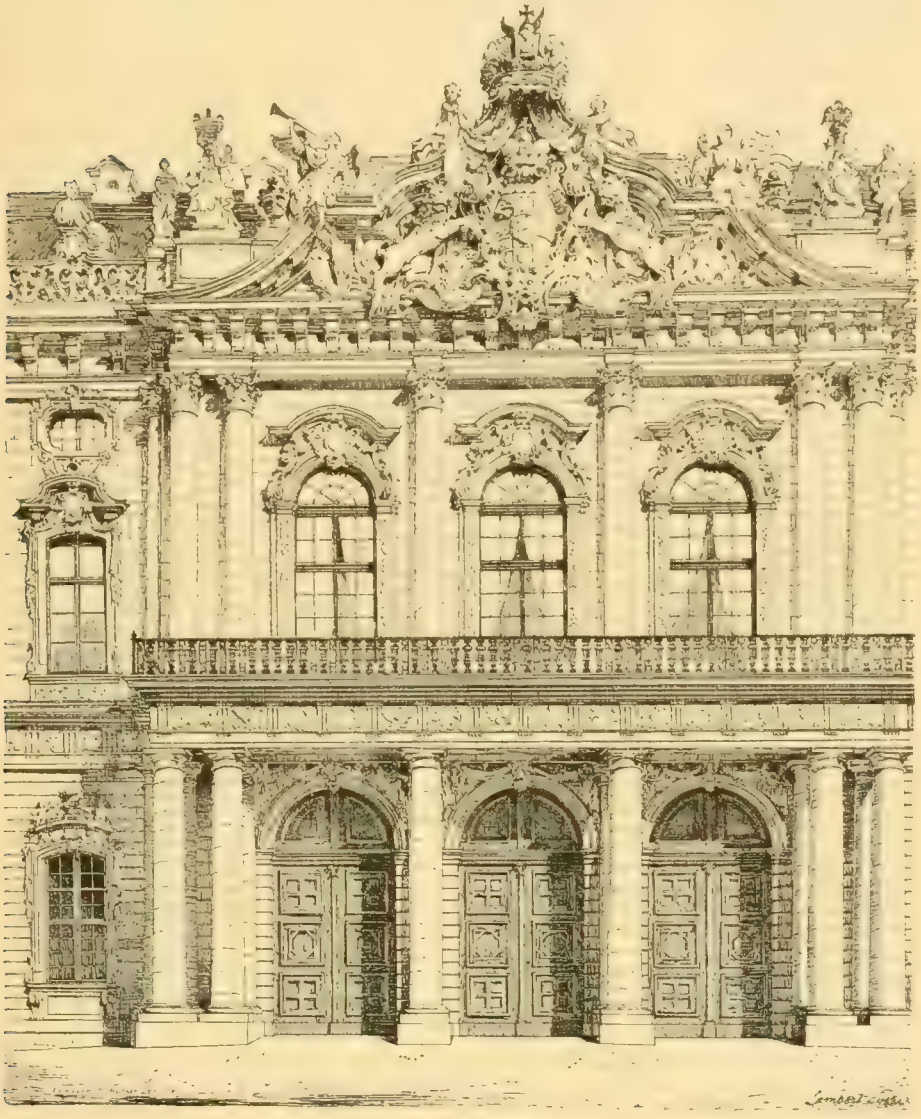


Fig. 168. Reſidenz zu Würzburg. Mittelbau.

aber alles gemäßigt, ohne der urſprünglichen Kraft beraubt zu ſein. Nur in der Ausbildung des Mittelrifalites fah fich Neumann zu bewegteren Formen veranlaßt. Während fich fonft über dem Hauptgefims und vor dem befcheiden auftretenden Manfartdach eine Attika hinzieht, erfcheint

hier ein Prunkgiebel, deſſen geſchweifte Form wieder vom Belvedere in Wien entlehnt iſt. Das mächtige Wappen im Felde, die Krone an der Spitze, die Glorien zu beiden Seiten, die nach Wiener Vorbildern geſtaltete aus Ornamentverſchnörkelungen und Büſten gebildete Attika vollenden dieſes ächt maleriſch empfundene Prunkſtück des Baues.

Vergleicht man die Ausführung des Baues mit dem akademiſch nüchternen Plane des zur Berathung über das Werk nach Würzburg berufenen Pariſer Architekten *Germain Boffrand* einerſeits, andererſeits aber mit der 1740 erſchienenen Darſtellung des Baues in dem Kleiner-Pfeffel'ſchen Kupferwerke „die Reſidenzſtadt Würzburg“, ſo zeigt ſich, daſs in der Hauptſache nur das Mittelriſalit unter Boffrand's Einfluſs geändert, d. h. aus einem Bau mit großen Pilaſtern und einem Palladiomotiv im Obergeſchoß, alſo aus einer Pommersfelden ähnlichen Anlage, in die gegenwärtige umgeſtimmt wurde. Der franzöſiſche Klaſſicist wirkte alſo gewiſſermaßen beſänftigend hinſichtlich des barocken Feuers. Auf die Formen ſelbſt aber blieb er ohne Einfluß.

Die Grundrißanlage hat eine gewiſſe Verwandtſchaft mit Verſailles und bildet hierdurch einen Gegenſatz zu den von Dientzenhofer geplanten Schloßwerken. Denn es iſt vor dem Mittel ein urſprünglich (bis 1820) durch prachtvolle von *Oegg* gefertigte Gitter abgeſchloſſener Ehrenhof gebildet, welchen beiderſeitig große Flügel begrenzen. Ein zweiter breiterer Hof findet einerſeits durch einen älteren, wohl dem *Greising* zuzuſchreibenden Bau, den Präſidentenhof, ſeine ſeitliche Begrenzung, andererſeits durch eine erſt um 1770 von *J. Geigel* errichtete Kolonnade von achtzehn gekuppelten doriſchen Säulen. In der Raumvertheilung zeigt Neumann, wie weit er Dientzenhofer zu überholen vermochte. Dem Gebrauch gemäß befindet ſich im Mittel die mächtige Vorhalle und dahinter der Gartenſaal. Dieſer iſt als Rechteck, jener achtſeitig gebildet. Nach links lehnt ſich jetzt die großartige Treppenanlage an, deren Wiederholung zweifellos auch zur Rechten geplant war und als *Boffrand* ſeinen Verbeſſerungsplan zu dem Bau fertigte, in demſelben erſcheint. In drei, je 3,6 Meter breiten Armen ſteigt man zu einer 29,5 zu 17,8 Meter meſſenden Halle auf, dem weitaus bedeutendſten Raum der ganzen Reſidenz, deſſen breite Umgänge, feierlich prächtige, aber doch maßvolle Architektur ihn über die Erſcheinung eines reinen Bedürfnißbaues zu der eines Feſtraumes erſten Ranges erheben. Die höchſt maleriſchen Durchblicke, durch die die Umgänge tragenden Arkadenſtellungen, die kräftige und doch vornehme Durchbildung der toskaniſchen Ordnung, der reiche Figurenſchmuck an Baluſtraden und Fenſtern, namentlich aber auch die meiſterhaften Fresken *Tiepolo's* — Alles dies wirkt zuſammen, um dem Treppenraume

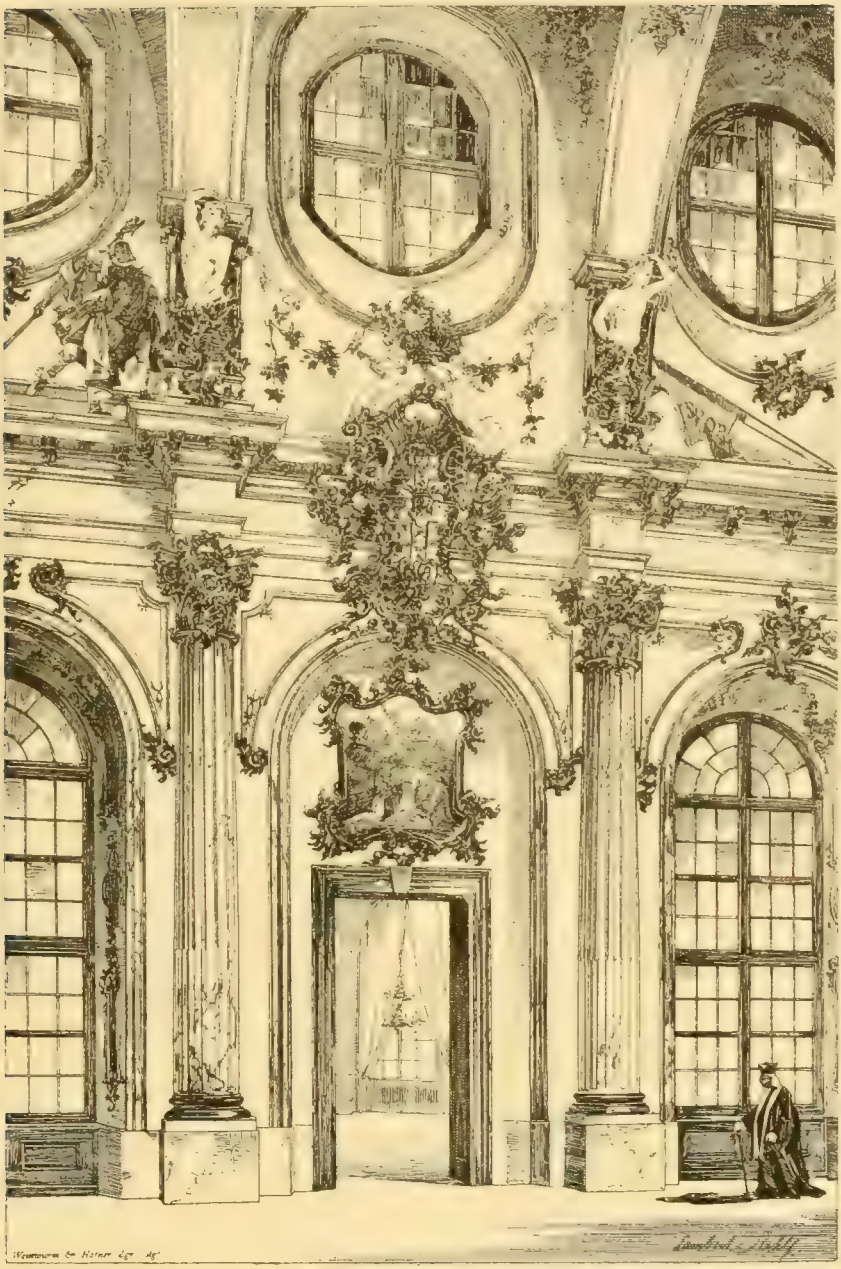


Fig. 1 1. Residenz zu Würzburg. Aus dem Festsaale.

eine Wirkung zu verleihen, die an wahrhaft fürstlichem Glanz in deutschen Landen fast einzig dasteht. Allerdings hätte die ganz ungeglie-

derte Fläche der nur durch eine mächtige Kehle über die Architektur erhobenen Decke den verhältnißmäßig feinen, ſchon in den ſtrengeren Formen des jüngeren *Neumann* gehaltenen Aufbau der korinthiſchen Wandpilaſter des Oberſtocks erdrückt, wäre es dem ſtrahlenden Silberton des großen Barockmalers nicht gelungen, ſeinem rieſigen, etwa ſechshalbhundert Quadratmeter meſſenden Bilde eine ſeltene Leichtigkeit und unergründliche Luftperſpektive zu geben. Alle Laſt iſt aufgehoben. Wie die kräftig bunten, auf den Geſimſen hinwandelnden Geſtalten der Nationen der verſchiedenen Welttheile frei und ſicher über der Architektur ſich erheben, ein Geſchlecht lebensfroher, markiger Geſtalten, wie über ihnen huldigende Genien, eine Welt leicht beſchwingter, der Körperlichkeit ſcheinbar entkleideter Weſen durcheinander webt, iſt nicht zu beſchreiben, ſondern muß bewundert und ſtaunend begriffen werden. Wer mag ſolcher Meiſterſchaft, ſo glänzendem zeichneriſchem und künſtleriſchem Können gegenüber ſauertöpfiſch über den bis zur Zote frivolen Inhalt, über die Einzelheiten dieſer rein dekorativen Malerei rechten!

Dem Grundſatz der Steigerung folgend, reiht ſich der große Feſtſaal an das Treppenhaus an. Die höchſte Luxusentfaltung zeigt der Kaiſerſaal (Fig. 109), bei welchem die architektoniſche Größe durch die Pracht des Detailſchmuckes gemildert und eine Wirkung von eigenartiger Vollendung erzeugt wurde. Es geht über die Grenzen dieſer Arbeit hinaus, die mächtige Flucht der Räume zu ſchildern, welche ſich an der Gartenfront des Baues hinzieht. Als Zeugen der fortſchreitenden Kunſt in Behandlung der Grundriſſe beſchäftigt uns namentlich die geſchickte Anlage der Nebenräume im linken Gartenflügel. Die langen Gänge, die ermüdende Folge gleichwerthiger Räume ſind thunlichſt vermieden. Kein Zimmer bleibt ohne, allerdings meiſt auf mittelbares Licht angewieſenes Nebengemach, ohne Zugang von Außen, ja der wechſelnden Raumgeſtaltung wegen iſt ſogar auf eine ſonſt für unerläßlich gehaltene durchgehende Trennungsmauer verzichtet.

Einfacher ſind die anſchließenden Flügel getheilt. Je ein ſolcher lehnt ſich, zwei ſtattliche Höfe umfaſſend, an den Hauptbau an, indem er mit ſeinen inneren, meiſt untergeordnete Räume beherbergenden Trakten den Ehrenhof umſchließt, nach außen jene Reihe der Prachtſäle aber fortführt, links bis zu dem im Mittel ſich vorbauenden, im Oval gebildeten Saal, rechts bis an die in die Ecke des Schloſſes verlegte Kapelle. So entſteht eine Reihe, welche 26 Prunkgemächer in einer Geſamtlänge von circa 250 Meter umfaßt. Der Schmuck jedes einzelnen derſelben verdient Beachtung. Er wird uns doppelt werth durch die Vergleichung mit den erhaltenen Skizzenbüchern Neumann's, welche be-

weifen, wie er jede Einzelheit, jede Stukkdecke, jeden Schlüffel, jeden Stuhl felbft entwarf, wie alfo diefe unerfchöpfliche Fülle von Gedanken, diefer überfprudelnde Reichthum der willig fpendenden Quelle feines formenfchwangeren Geiftes entquoll. Aber auch in ftilliftifcher Beziehung ift der Bau höchft merkwürdig. Langfam vollzieht fich in Neumann ein Wandel von dem Barock der Wiener Schule, welches er in Effner verwandte Formen umgeftaltete, zu einer noch flüffigeren Gliederung, bis das Rococo nachhaltigen Einfluß gewinnt. Er überbietet aber die Franzofen in der Ausnutzung der Roccaille, er giebt feinem Ornament eine flatternde Bewegung, feinen Umrißlinien die Zerriffenheit einer ftürmzerpeitfchten Fahne. Mehr und mehr entfernt er fich von der vornehmen Ruhe des Façadendetails, welches unter der

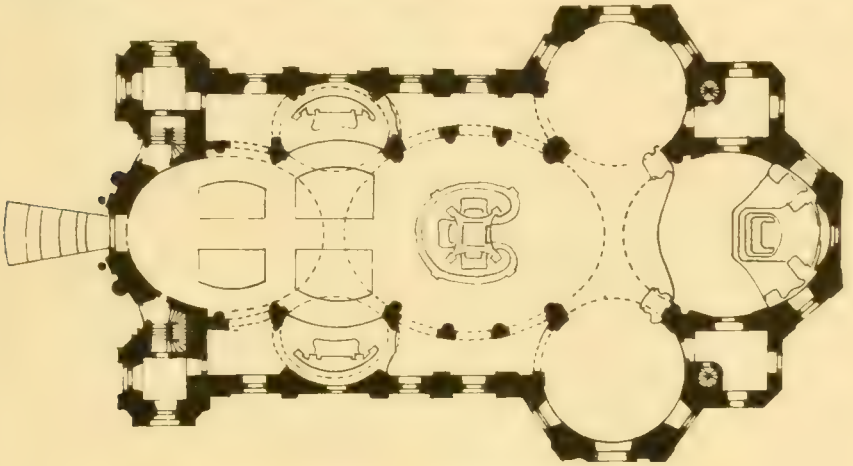


Fig. 11. Kirche zu Werzelnheiligen. Grundriss.

Einwirkung Boffrand's und de Cotte's entftanden war. Die Beweglichkeit des weinfrohen Frankenlandes fiegte über die Zurückhaltung, das deutfch barocke Element mifchte fich aufs Neue mit den Formen, welche die erfte Verbindung mit dem trockenen Klafficismus erzeugt hatte und fchuf nun Geftaltungen, welche auf lange Zeit in Franken und weiterhin gangbar wurden.

Hierzu wirkte Italien, und zwar durch Dientzenhofer's geiftige Vermittlung, *Guarini* mächtig auf ihn ein. Die Kapelle, 31,50 zu 10,10 Meter meffend, reicht durch beide Stockwerke, ohne daß dies in der Façade zum Ausdruck käme. Sie wurde 1743 geweiht. Der Pomp der röthlichen Marmorfäulen mit ihren Bronzekapitälen, die in kühnen Schwingungen gehaltenen Brüftungen der ringsum geführten Emporen in fchwarzem Marmor, die überreichen Altäre in ähnlichen Steinen,

die farbige Pracht der von Tiepolo gemalten Bilder und der dreitheiligen, überaus lebhaft bewegten Decke erwecken die Empfindung einer ſchwülen, überhitzten Atmoſphäre, welche mit den Formen, mit dem Uebereckſtellen der Pilaſter, der eigenartigen Deckenausbildung, mit dem dumpfen Prunk und der dämmernden Stimmung den Geiſt des großen Turiner Meiſters nach dem Norden überſetzte.

Mit der Reſidenz war der Baueifer der Würzburger Fürſtbiſchöfe keineswegs abgeſchloſſen. Friedrich Karl (1729—1746), der Bruder ſeines Vorgängers, ſetzte die Bauthätigkeit mit erhöhtem Eifer, namentlich in Bamberg, fort. Dort wird Neumann die Façade der St. Jakobskirche zugeſchrieben, welche erſt 1771 vollendet wurde. Es iſt trotz dieſer Jahreszahl nicht unmöglich, daſs der Plan zu derſelben von unſerem Meiſter ſtammt. Sicher iſt aber ſein Werk die große Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen (1743) (Fig. 110), welche ſich dem Kloſter Banz gegenüber auf einer Höhe des Mainthales maleriſch erhebt.

Unzweifelhaft iſt die überaus ſchlanke, an Grüßau in Schleſien mahnende Bildung der Weſtfront mit Rückſicht auf die Fernwirkung entſtanden. Und wirklich erſcheint ſie mit ihren beiden mächtigen Thürmen dem Aufſteigenden wie eine weithin ragende, zum Schwur erhobene Hand, in der Nähe jedoch als ein etwas geſtelztes Prunkſtück. In der Höhe der durch Emporen getheilten Seitenſchiffe umzieht dieſelben ein kräftiges Gurtgeſims über ruſticirten Eckliſenen. Das Thor in dem ſich vorbauchenden Mittelheile der Façade, zu welchem eine ſtattliche Freitreppe führt, iſt verhältnismäßig unbedeutend. Ueber dieſem Unterbau iſt eine abermals zwei Geſchoſſe umfaſſende, auf hohen Pilaſtern ſtehende korinthiſche Pilaſterordnung angebracht, über deren Geſims, umgeben und bekrönt von Statuen, ein Giebelfeld den Stirnbau der Kirche abſchließt, während zu beiden Seiten die von korinthiſchen Dreiviertelſäulen umrahmten Thürme bis zu den modernen, energiſch ſich verjüngenden Helmen aufſtreben.

Im Grundriſs tritt das Beſtreben, Guarini nachzueifern, beſonders lebhaft hervor. Der Chor beſteht aus einem mittleren Rechteck, an welches ſich drei als Dreiviertelkirche ausgebildete Abſiden anlegen. Es mögen auch hier die romaniſchen Choranlagen, wie wir ſie in der Bamberger Stefanskirche kennen lernten, als Vorbild gedient haben. Das Langhaus gliedert ſich als dreiſchiffige Anlage in drei unter ſich verſchiedene Syſteme; das erſte derſelben erinnert in der Anlage — man verzeihe den Vergleich — an St. Vitale in Ravenna. Zwiſchen den Pfeilern iſt eine einwärts ſich bauchende, eine Empore tragende Bogenſtellung angebracht, während das Mittelſchiff durch Oberlicht erhellt wird. Im zweiten Syſtem wird dieſe Bogenſtellung bis an die Um-

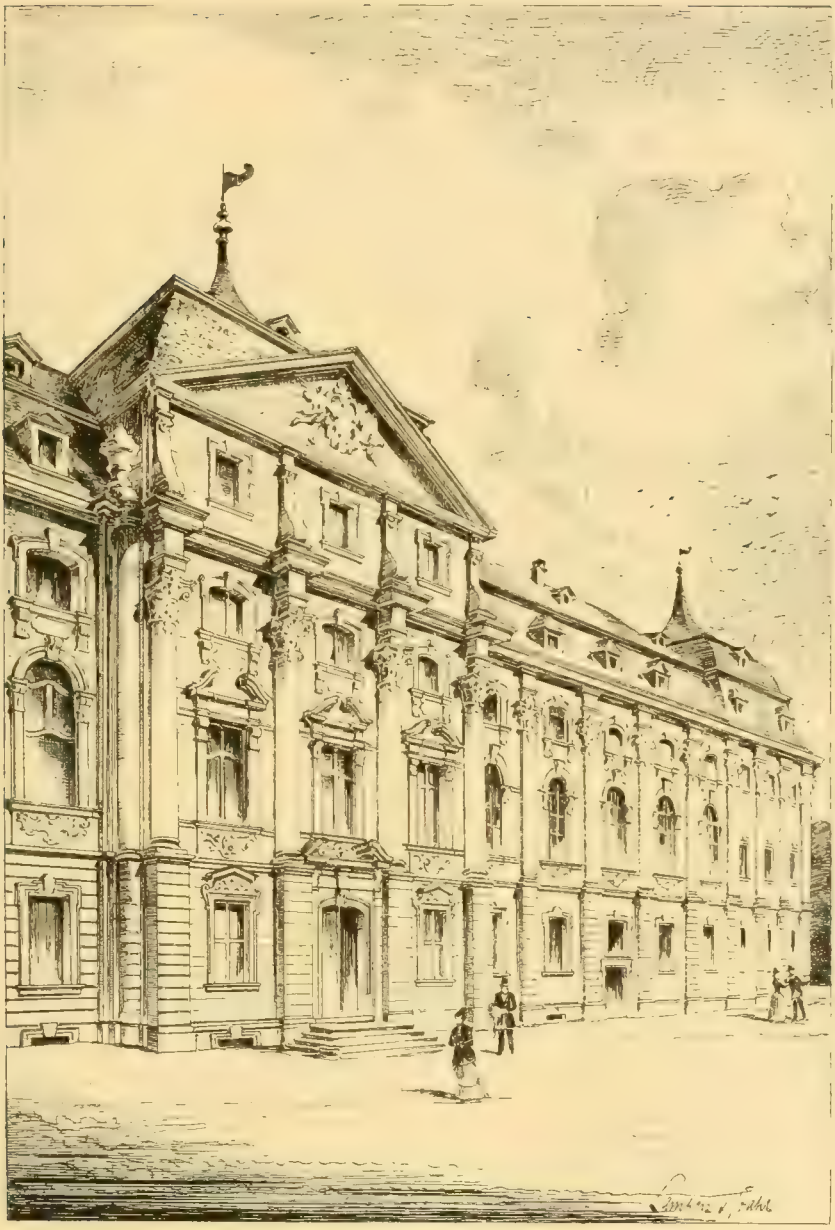


Fig. 111. Kloſter Oberzell.

faſſungsmauer zurückgedrängt, um je einem Seitenaltar Raum zu geben. Das dritte endlich, dem erſten verwandt, ſchließt ſich zu einem, gegen den Chor offenen Dreiviertelkreis zuſammen, deſſen weſtliches Segment

in der Façade als Ausbauchung zwifchen den Thürmen erfcheint. Die Bogenftellungen find auch hier angeordnet, die Hälfte des Kreifes wird durch die Orgelempore bedeckt.

So find auch hier alle Linien in reiche Schwingung gebracht. Aber es ift dem Ganzen die Schwüle und Dumpfheit genommen, welche in der Würzburger Schloßkapelle noch nachwirkte. Die großen Fenfter, die freie Lage des Baues, die lichte Färbung feines Inneren nehmen den verfchlungenen Linien das Myftifche und laffen nur dem Staunen

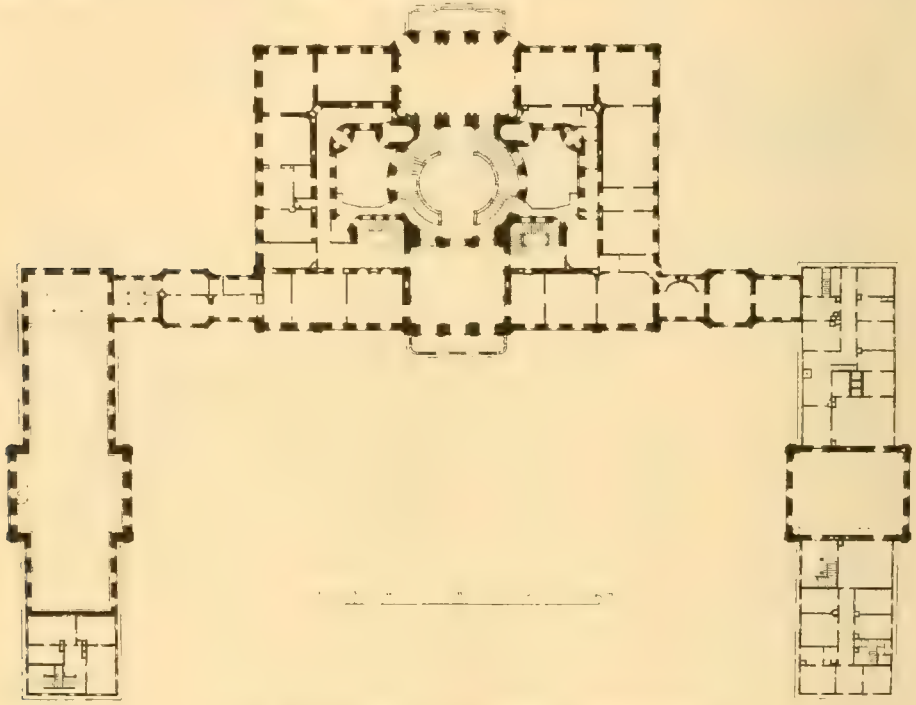


Fig. 11. Schloss Brachfal. Grundriss des Hauptgefchoßes.

über die technifche Meifterfchaft noch Raum, ohne andere kirchliche Empfindungen zu erwecken, als die Bewunderung des Reichthums der Kirche und ihrer kühnen Menfchlichkeit.

Die Grundfarben des faft durchweg in Stukkmarmor gefchmückten Kirchen-Inneren find, im Gegenfatz zu der Schönborn-Kapelle, fehr helle, meift röthlich weifs mit leichter Aderung, nur die Sockel find tief roth, die Kapitale und Bafen auch hier vergoldet. Die Detailbildung zeigt ftarke, wohl allzuftarke Fortfchritte zur Willkürlichkeit, zum Rococo, zur flotten Beweglichkeit und unruhigem Flattern.

Die Wallfahrtskirchen Gößweinftein in der fränkifchen Schweiz

Closberg und Maria Weiher, die Deutfchherrenkirche zu Mergentheim (1730), fowie zahlreiche Pfarrkirchen um Bamberg und

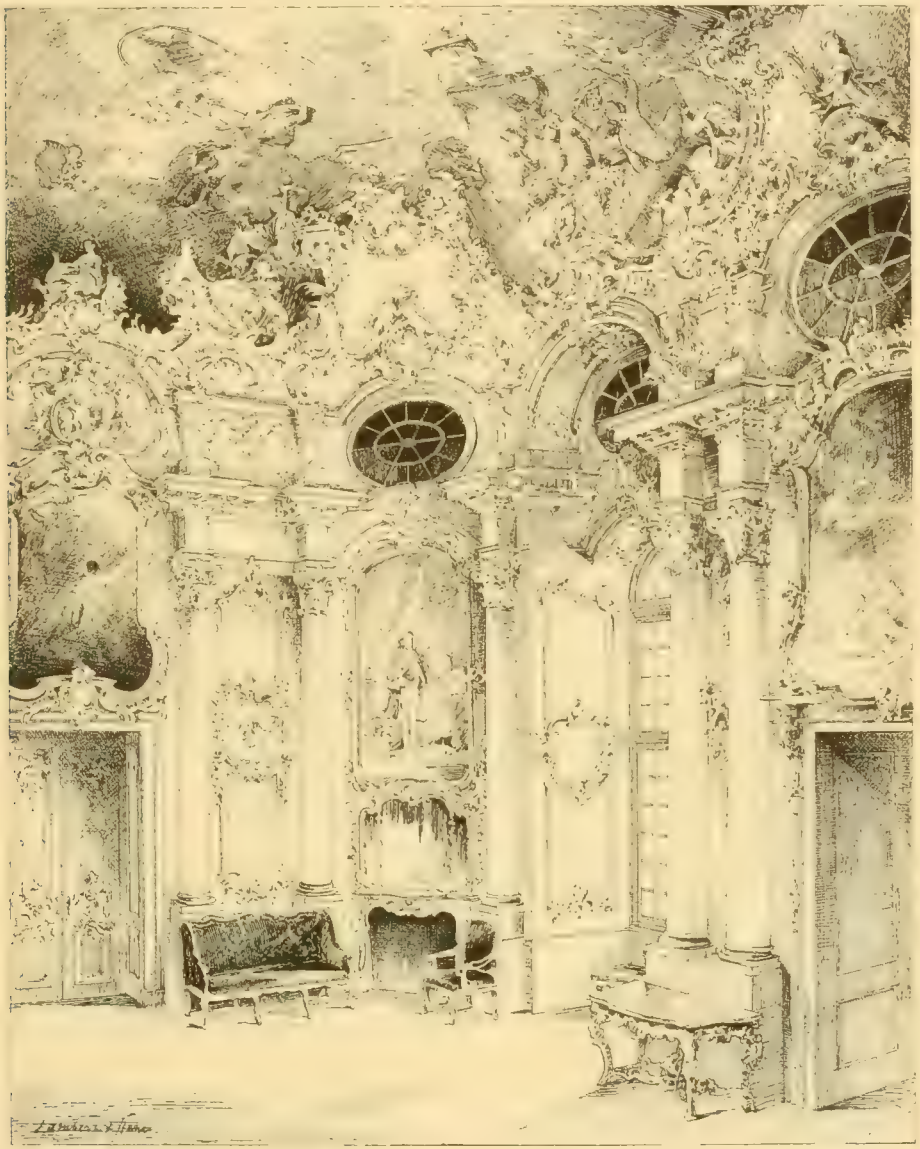


Fig. 113. Schloss Bruchfal. Feftfaal.

Würzburg, Bauten, die ich leider nicht felbft gefehen habe, dürften weitere Aufichlüffe über Neumann's Kunftart geben.

Bedeutend erfcheinen auch die Klofterbaulichkeiten, welche Neu-

mann zufielen. In wieweit er ſich an der Umgeſtaltung der Kloſterkirche von Schönthal (geweiht 1736), ferner an jener zu Schwarzach (geweiht 1737) in Württemberg betheiligt hat, vermag ich nicht zu ſagen. Beim Umbau des Kloſters Neresheim (1745—1777) war er jedoch der leitende Künſtler, bis nach ſeinem Tode 1753 ihn *Wiedemann* (aus Gmünd) und *Keller* (aus Gmünd) ablöſten. Nach den mir bekannten Abbildungen und der Schilderung des Baues, in der „Beſchreibung des Oberamts Neresheim“ (Stuttgart 1872) erſcheint der Bau als mit Vierzehnheiligen eng verwandt; hinſichtlich der inneren Ausbildung jedoch mit der Beſchränkung, daß eine mittelalterliche Querſchiffanlage im Neubau Verwendung fand. Das an die Kapelle ſtoßende Kloſter, jetzt ein Thurn und Taxis'ſches Schloß (1699—1714) ſoll hervorragend ſchöne Innenräume beherbergen.

Den Schloßcharakter, den er außer in den genannten Bauten noch in den mir unbekannten Anlagen von Werneck (1729) in einer im Plane in der Würzburger Univerſitätsbibliothek enthaltenen in einer Kapelle endenden Flügel von Holtzkirchen (1746), im Schloß Guttenberg u. ſ. w. zur Geltung brachte, ſcheint Neumann auch auf die Konventbauten zu übertragen beſtrebt geweſen zu ſein. Denn ein ſolches offenbart ſich im hohen Grade in dem prächtigen Kloſter Oberzell bei Würzburg, jetzt Schloß des Fabrikbeſitzers von König. (Fig. 111.)

Die Façade dieſes großen, um zwei Höfe gruppirten Baues iſt in Sandſtein hergeſtellt und zeigt, daß Neumann in ſeinen ſpäteren Profanbauten von der gemeſſenen Art des Würzburger Schloſſes zu barockeren Formen, von der Korrektheit zu einer ſelbſt die Säulenkapitäle umfaſſenden Rococobildung überging. Die Einzelheiten ſind mehr im dekorativen Sinne gedacht, die Glieder prunkender und ſelbſtändiger, der ganze Bau zuſammengehalten von einem etwas ſchweren Manſartdach. Aber dennoch zeigt ſich eine große Feinheit der Empfindung, ein ächt künſtleriſcher Sinn für Maßvertheilung und im Inneren ein unerſchöpflicher Reichthum im Ornamentalen, von welchem hier freilich faſt nur die Stukkdecken und ein trefflich geſchmiedetes Gitterthor am Eingang zur Klauſur Zeugniß ablegen. Bemerkenswerth iſt die höchſt maleriſche Treppenanlage im Mittelbau (Fig. 103), welche in zwei frei in den großen Raum eingeſtellten Armen zur Höhe des Hauptgeſchoſſes hinaufführt. Aehnlich ſchloßartig iſt die mächtige Kloſteranlage von Ellingen in Franken, welche ſich in drei Flügeln um einen Hof legt, den an der vierten Seite die Kirche abſchließt. Mächtige Eck- und Mittelpavillons theilen die wuchtige Hauptfaçade.

Noch um einen Grad weiter zurück hinter Oberzell ſteht die Außen-

Fig. 114. Dikafterialbau zu Ehrenbreitftein

architektur des Schloffes Bruchfal (Fig. 112 und 113), der man nur allzu deutlich die Eile der Ausführung anfieht. Denn als Fürftbifchof

Damian Hugo infolge eines Streites mit der Bürgerſchaft von Speyer 1720 nach Bruchſal überſiedelte, ſtand ihm nur das beſcheidene alte Schloß zur Verfügung. Seit 1722 war der Bau im Gange, 1725 konnte er bezogen werden, 1731 wurde erſt der „Kammerflügel“ angelegt und noch 1743 war er nicht vollendet, als Franz Chriſtoph, Freiherr von Hutten den biſchöflichen Thron beſtieg. Erſt 1770 war der Ausbau abgeſchloſſen und zwar wohl in der Hauptſache durch den zu jener Zeit auch am Speyer'ſchen Dombau auftretenden Baumeiſter *Leonhard Stahl*. Jedoch fand die innere Dekoration wohl noch vor Neumann's Tod ihren Abſchluß, ſeitdem der hochbegabte Münchner Freskomaler *Januarius Zick* die Haupträume ausgemalt hatte (1751—1754). Während alſo die Façaden nur durch auf hohen Poſtamenten ſtehende Pilaſter an den Ecken der Riſalite und im Mittelbau ausgezeichnet ſind, während nur im Mittel ein auf Säulen mit eigenartigen Rococokapitälen ruhender Balkon höheres Leben in die Front bringt, äußert ſich Neumann's Begabung um ſo glänzender in der Grundrißanlage. Zwar dürfte der Meiſter für die Lage des zu bebauenden Grundſtückes nicht verantwortlich zu machen ſein. Dasſelbe erſtreckt ſich von der Lehne einer Anhöhe, an deren Fuß die Landſtraße ſich hinzieht, weit hinaus in die Ebene. Die Zufuhrſtraße konnte ihrer Lage nach in der Anordnung nicht glücklich verwerthet werden. Erſt wenn man in unmittelbarer Nähe des Schloſſes ſich befindet, überblickt man die Großartigkeit desſelben: links auf der Höhe das ſtattliche, rathhausartige Amtshaus, zu beiden Seiten das Forſtamt und die Kommandantur, von Gartenanlagen umgeben, rechts der Ehrenhof mit ſeinem namentlich im Grundriß höchſt ſehenswerth entwickelten Triumphbogen, zur Seite hinter dem abſchließenden Graben des Zollamts- und Kontrollamtsgebäude, welche zuſammen den Hof gegen die Straße abſchließen. Im Hintergrunde des Hofes erhebt ſich das Schloß mit durch Portalanlagen verbundenen, architektoniſch aber geſonderten, weit vorſpringenden Flügeln, deren einer die Kirche (1713 Grundſteinlegung), der andere die Wohnungen der Hofherren beherbergt. Das Schloß beſteht aus einem Rechteck mit mittlerem Hof, die Achſe wird nach Hof und Garten durch Riſalite feſtgeſtellt, hinter welchen das Vorhaus und der Gartenſaal im Erdgeſchoß, die beiden Hauptfeſtſäle im erſten Stock, die ganze Tiefe des Flügels zuſammenfaſſend, ſich befinden. An ſie ſchließen ſich an den Hoffronten Gänge mit Nebentreppen, nach außen die Prunkgemächer. Höchſt bedeutend und geiſtreich iſt abermals die Treppenanlage: Zwei vom Vorhaus aus gehende Arme umfaſſen einen inmitten des Hofes gelegenen ovalen Raum und vereinigen ſich oberhalb desſelben in einem großen, die Säle des Hauptgeſchoſſes verbindenden Kuppelraum gleicher Grundgeſtalt.

Mehr faft noch als in Würzburg ift die Treppe in ihrer oberen Endigung zu einem Feftraum umgeftaltet. Die Wirkung der malerifchen

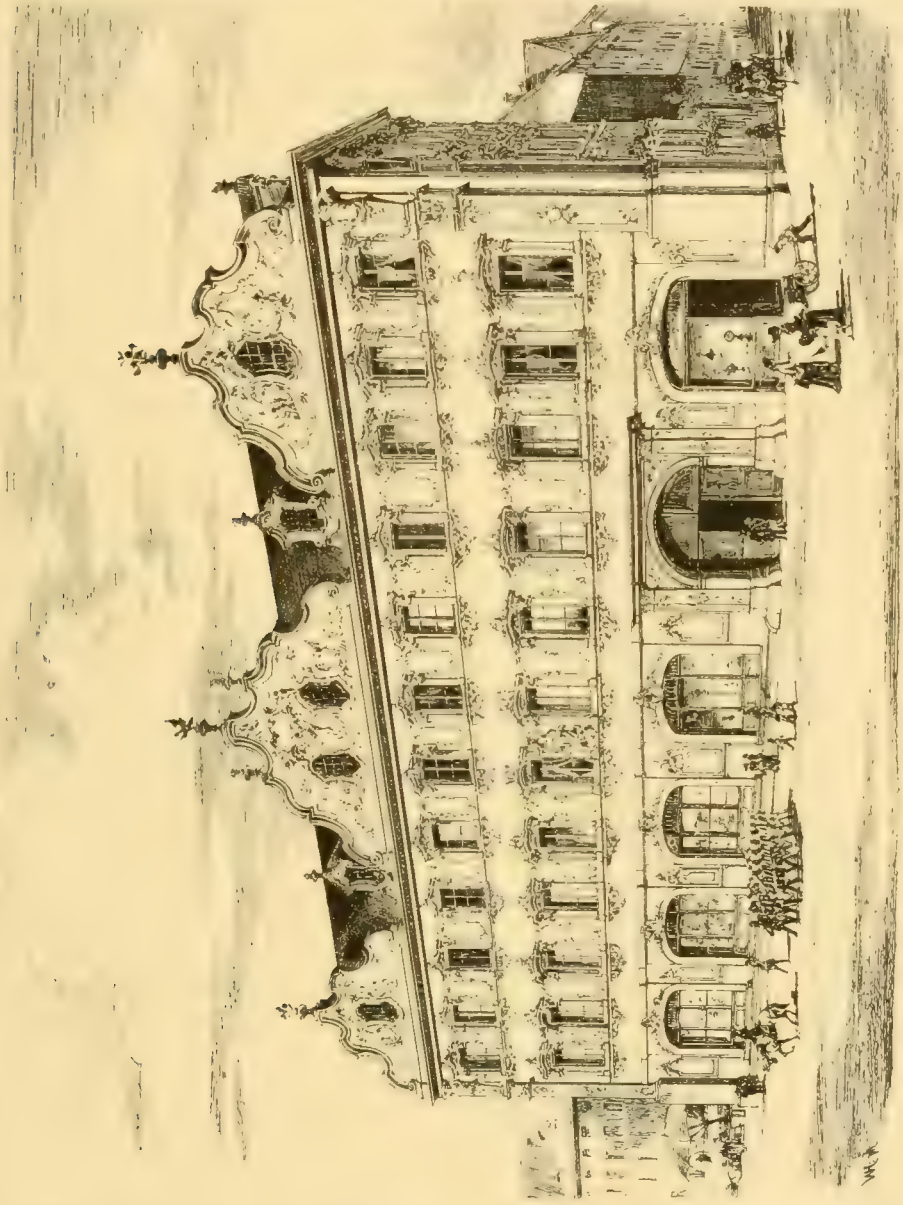


Fig. 115. Haus zum Falken in Würzburg.

Durchblicke, der drei nebeneinander liegenden, die ganze Tiefe des Baues darftellenden Prachträume, die wechfelnde Geftalt und Dekorirung derfelben, der phantafievolle Reichthum und die unerfchöpfliche

Formenpracht geben der Anlage einen unvergeßlichen Reiz. Die Urſprünglichkeit und ſchaffende Kraft offenbart ſich kaum in einer anderen Anlage gleich glücklich, gleich vornehm, als in dieſer Grundrißanlage, welche mit keinem Werke Italiens oder Frankreichs den Vergleich zu ſcheuen hat. Ja ſelbſt am franzöſiſchen Hofe, wo das Ceremoniell und das geſellſchaftliche Leben die Grundrißgeſtaltung zur bevorzugten Aufgabe der Architekten machte, weiß ich kein Gebäude, das in ſeinen Prunkräumen ſo groß, in ſeinen Nebengelaſſen ſo bequem und doch ſo frei von Raumverſchwendung, in ſeinen inneren Verbindungen ſo trefflich abgeſchloſſen iſt, als dieſe Meiſterſchöpfung deutſcher Schloßanlage.

Und wieder iſt es die prächtige Dekoration der Innenwände, welche den an ſich glücklich geſtalteten Räumen jene anheimelnde Vornehmheit und die prunkende Geſtaltung giebt, die auch Würzburg auszeichnen. Namentlich zeigt der Fürſtenſaal, mit ſeinen großen Rococoſäulen in Marmorſtukk, ſeinen reichen Bilderrahmen über den Kaminen, die an franzöſiſche Vorbilder, an das Palais Soubiſe, erinnernde Ueberführung von der Wandarchitektur zum Deckengemälde durch bewegte Stukkaturen, einen eigenartigen Fortſchritt gegen den verwandten Raum in Pommersfelden, oder etwa gegen die von Frankreich unberührtere Art der Dekoration im Feſtſaal des Stiftes St. Florian.

Im Allgemeinen hat das Ornament aber hier etwas andere Formen als in Würzburg. Die Neigung für unſymmetriſche Gebilde, für vielgliedrige flatternde Endungen, für Ueberſchneidungen, freie Verſchnörkelungen iſt auf Koſten des architektoniſchen Gefüges gewachſen, das Rococo iſt franzöſiſcher, leichter geworden, hat ſich mehr von der Renaiſſance entfernt, ſo daß die Gedanken der älteren von Berain und Schübler vertretenen Schule nur noch vereinzelt wieder zu finden ſind.

Auch einen kirchlichen Bau ſcheint Neumann in Bruchſal, neben der im Grundriß trockenen und vornehmlich durch reichen inneren Ausbau geſchmückten Schloßkapelle geſchaffen zu haben. Die St. Peterskirche in Bruchſal war bereits 1733 geplant, durch kriegeriſche Zeitläufe aber in der Ausführung aufgehalten worden, ſo daß erſt 1742 mit ihrer Anlage begonnen werden konnte. Der Bau iſt ſehr bemerkenswerth wegen ſeiner Grundrißanlage und einzelner, wie bei gleichzeitigen proteſtantiſchen Werken, geradezu gothiſirender Motive. Die Mehrzahl von Neumanns kleineren, im Dienſt des Biſchofs von Speyer ausgeführten Schloßbauten kenne ich leider nicht. Dudenhofen und Deidesheim, Kirchweiler und Kißlau, Waghäuſel und andere werden genannt.

Auch in den Rheinlanden löſte Neumann die Dientzenhofer

ab, ſo im Kurfürſtenthum Trier. Unter Kurfürſt Franz Georg von Schönborn entſtand das Schloſs von Schönbornsluſt bei Keſſelheim (1752 vollendet), welches jedoch inzwiſchen zerſtört wurde. Gleiches Schickſal erfuhr das Schloſs zu Kärlich, welches etwas früher eingerichtet, ſchon die Einſiedeleien, Köhlerhütten und ähnliche ſentimentale Anlagen in ſeinem Park beherbergte. Ein Heuwagen, deſſen Inneres ein Zimmer barg, galt als beſonders guter Gedanke.

Das Schloſs Engers am Rhein (1758—1762), jetzt Kriegsſchule, iſt ein Bau von anſehnlichen, aber ſchweren Verhältniſſen, dreigeſchoſſig mit Stichbogenfenſtern, kräftig ſich vorbauendem Mittelriſalit, welchen ich jedoch nur im Vorbeifahren ſah. Wichtiger iſt die Philippsburg zu Ehrenbreitſtein, welche 1626—1632 begonnen, aber in den Revolutionskriegen zerſtört wurde. Nur der Dikaſterialbau, jetzt Proviantamt (1738—1748), ein Werk Neumann's, erhielt ſich (Fig. 114 ;[1]) ein lang geſtreckter, großartiger Bau, mit reich geſchwungenem Giebel über dem dreiachſigen Mittelriſalit, Arkaden im Erdgeſchoſs, einem vicentiner Aufbau der im Korbbogen geſchloſſenen Fenſter der beiden Obergeſchoſſe in den Flügeln, großen Pilaſtern an den Gebäude-Ecken. Die ſchöne Vertheilung der Maſſen, die treffliche Ausführung in rothem Steinmaterial entſchuldigen die etwas planloſe Architektur im Mittelriſalit, da Neumann zwar dem dort angeordneten Feſtſaal einen ſeiner Höhe entſprechenden Ausdruck nach außen geben und doch die doppelte Fenſterreihe nicht unterbrechen wollte. Der Gedanke, den Oberlichtfenſtern eine dem Stichbogen entſprechende Krümmung als unteren Abſchluſs zu geben, ſomit die Unverwendbarkeit der Sohlbank als Brüſtung darzuſtellen, iſt hier gewiſs ein berechtigter. In den im Halbkreis an den Hof des Schloſſes ſich anſchließenden Wirthſchaftsgebäuden melden ſich ſtarke Anklänge an die Wiener Gartenhäuſer. Eine weitere Entfaltung hindert die Nähe des ſchroff anſteigenden Felſens.

Neben dieſer großartigen, öffentlichen Thätigkeit Neumanns für die Schönborn geht ein ununterbrochenes Schaffen im kleineren Profanbau her. Es erging 1722 in Würzburg ein Mandat, daß in Zukunft alle Bauriſſe einer Baukommiſſion, welcher unſer Meiſter angehörte, vorzulegen ſeien. Die Erker, Giebel und Ueberbauten wurden verpönt, durch Steuerbefreiungen auf Erlangung gerader Straßenfluchten hingewieſen. Wer aber ſeinem Neubau ein ſtattliches Thor gab und die Fenſter mit Simswerk bekrönte, dem ſollten die fürſtlichen Bau- und Werkmeiſter mit Rath und That zu Händen gehen. Seit 1731 wurde ſogar an der

[1]) Dr. Becker, Das Kgl. Schloß Coblenz, Coblenz, 1886.

Univerſität Civil- und Militär-Baukunſt vorgetragen. Die Profeſſoren waren Oberſtlieutenant *M. Müller*, ſeit den ſiebziger Jahren Oberſtlieutenant *J. B. Koch*.

Der Hof Hutten, zahlreiche andere Höfe der Domherrn und Geſchlechter, das Damenſtiftsgebäude (1750), in welches *J. A. Gärtner* 1804 das Theater einbaute, und ſonſt eine Reihe hervorragender Profanbauten geben von der veränderten Bauthätigkeit Kunde. Vom ſchlichten Ernſt Petrini's zu der von der veroneſer Art beeinflußten derb heiteren, oft in barockem Detail überladenen Kunſt Dientzenhofers und dem auf der heimiſchen Renaiſſance begründeten Stile Greifings ſchreitet die Entwicklung der Façaden zu dem eigenartigen, von Neumann angegebenen Dekorativſtil vor. Als Beiſpiel des letzteren kann das Hôtel de Ruffie gelten, ein ſtattliches zweiſtöckiges Gebäude mit drei höheren Riſaliten, an welchen durch reizvolle Stukkornamente an Brüſtung und Verdachung den Fronten ein ſpielendes Leben gegeben wurde. Aehnliche Façaden giebt es in großer Anzahl, bei welchen zumeiſt der eigentliche architektoniſche Aufbau beſcheiden, der Reiz vielmehr in die ornamentale Ausſtattung verlegt iſt, welche den formgewandten, von Neumann geſchulten Stukkateuren flott von der Hand ging.

Das Meiſterſtück ſolcher Façadenbildung iſt das Haus zum Falken (Fig. 115), eines jener nur in Deutſchland möglichen Prunkſtücke flotter Dekoration, wie ſie der Ueberdrang der Formenluſt ſich ſelbſt und dem unbefangenen Betrachter zur Freude in geiſtvoller Ausgelaſſenheit ſchuf. Aehnlich iſt das Rathhaus zu Bamberg (Fig. 116) (1744—1756) geſtaltet, welches in einem Brückenthor die Straße überſpannt, in den Flügelbauten aber an Stelle der Schmuck-Skulpturen eine flott gemalte Architektur von *Johann Anwerder* zeigt. Die dekorativen Skulpturen am Thor, Werk des Bamberger Bildhauers *Buonaventura Mutschele*, ſind von derbſtem Rococo. Eine ganz entgegengeſetzte Richtung vertritt ein weiterer Profanbau in Bamberg, der dem Baueifer eines Bürgers entſprungen, wohl abſichtlich an das hohe Vorbild des Schloſſes zu Würzburg in ſeiner köſtlichen Außenarchitektur erinnert, das Haus Concordienſtraße 28, welches jetzt dem Verein Concordia gehört. Dieſes ließ der Archivar J. J. T. Böttinger ſich zu Anfang des 18. Jahrhunderts errichten. Es ſchließt die an den Main ſich hinziehende Straße mit einer intereſſanten Außenfaçade ab, und umfaßt mit zwei im Winkel zu einander ſtehenden Flügeln, einen in zwei maleriſch angelegten Terraſſen längs des Strandes ſich hinziehenden Garten. Die architektoniſche Gliederung durch höchſt elegant gebildete Halbſäulen zeigt den Meiſter wieder auf dem Gipfel ſeiner Kunſt, ſo daß mir ein

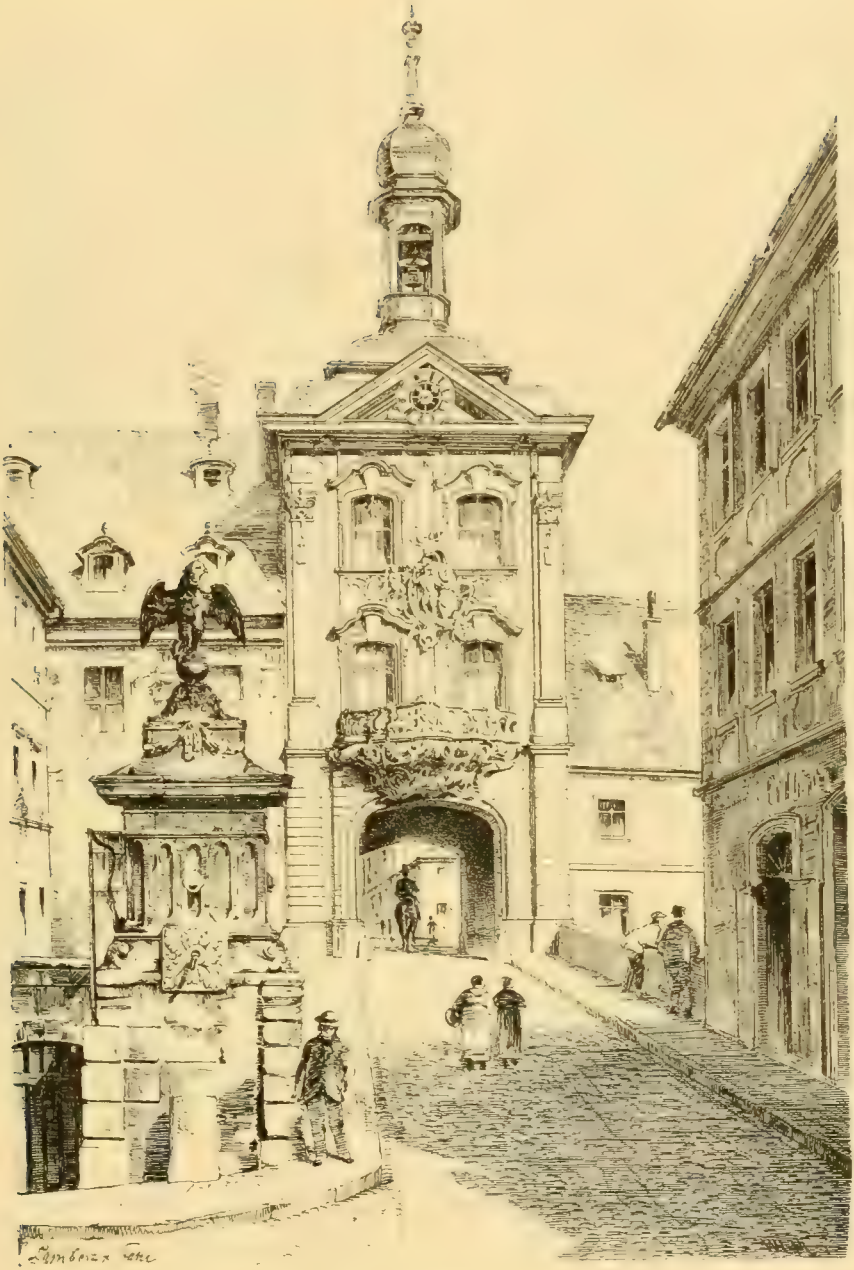


Fig. 117. Rathhaus zu Pamberg.

Zweifel nicht ſtatthaft ſcheint, daß Neumann der Erbauer dieſes köſtlichen, im Inneren leider durch modernen Unverſtand zerſtörten Baues geweſen ſei.

Es iſt unzweifelhaft, daß an Neumann's außerordentliche Kunſtthätigkeit, die ein Menſchenleben hindurch weite und aufſtrebende deutſche Gebiete umfaßte, ſich eine Schule anknüpfen mußte. Gerade die Eigenart ſeiner Künſtlererſcheinung, daß er zuſammenfaſſend die Beſtrebungen vieler Richtungen in ſich aufnahm, die myſtiſche Umſchweifigkeit Guarini's, den aufſtrebenden Formendrang Dientzenhofer's, die unermüdliche Schaffensluſt im Ornament, welche Decker beſeelte, und dazu noch die Regelrechtigkeit der Proteſtanten, daß er dieſe alle zu einer ſcharf ausgeſprochenen Rococoarchitektur zuſammenfaßte, zu einer Freiheit der Formen und einer Selbſtändigkeit allem früher Geſchaffenen gegenüber, welche für die Geſamtbaukunſt von keinem Meiſter in gleicher Weiſe erreicht wurde — Alles dies mußte ihm in den von ihm beeinflußten Landen dauernde Bedeutungen ſichern. Und ſo iſt es denn auch Neumann's Schule geweſen, welche am längſten dem einbrechenden Franzoſenthum widerſtand. An jenen geiſtlichen Höfen, welche wahrlich arm an deutſchem Staatsſinn waren, arm an nationalem Ehrgefühl und Hingabe für das Gemeinwohl, für unſer Volk, die ununterbrochen in Paris nach Waffen ſuchten, um ihre kleinen Intereſſen in das Fleiſch des Reiches einzubohren — hier faſt allein blieb der deutſche Barockſtil zu einer Zeit in Geltung, wo ſonſt ſchon allgemein die franzöſiſchen Architekten ſich in den Hauptſtädten feſtgeſetzt hatten.

Unter den von Neumann abhängigen Meiſtern nimmt *Johann Conrad Schlaun* die erſte Stelle ein. Sein Wirkungsgebiet waren zuerſt die rheiniſchen Kurfürſtenthümer, deren einzelne Regenten ſich im Baueifer zu überbieten trachteten. Die Petersburg zu Trier, der Hauptſitz der Kurfürſten, war zu Anfang des 17. Jahrhunderts begonnen worden. Kurfürſt Johann Philipp von Walderdorff (1756—1768) fügte den palaſtartigen Südflügel dem noch in Renaiſſanceformen gehaltenen Bau hinzu. Ich vermag nicht zu ſagen, wer der Architekt desſelben geweſen ſei; ſpricht ſchon die barockere Handhabung des Details am Dikaſterialbau dafür, daß Neumann's Entwurf hier eine Durchbildung von einem Dientzenhofer verwandten Manne erhalten habe, ſo zeigen ſich hier Einzelheiten, welche kaum dem Meiſter des Würzburger Schloſſes zugeſchrieben werden dürfen.

Daher ſcheint es erlaubt, hier auf Schlaun hinzuweiſen, als einen Meiſter, welcher um die Mitte des 17. Jahrhunderts großes Anſehen genoß; denn er war es, der für den Kurfürſten Clemens Auguſt von Köln (1724—1761), einem bayriſchen Prinzen, dem Neffen und Nach-

folger jenes Kurfürſten Joſef Clemens, welchen der ſpaniſche Erbfolgekrieg nach Paris und dort in das Atelier *Robert de Cotte's* geführt

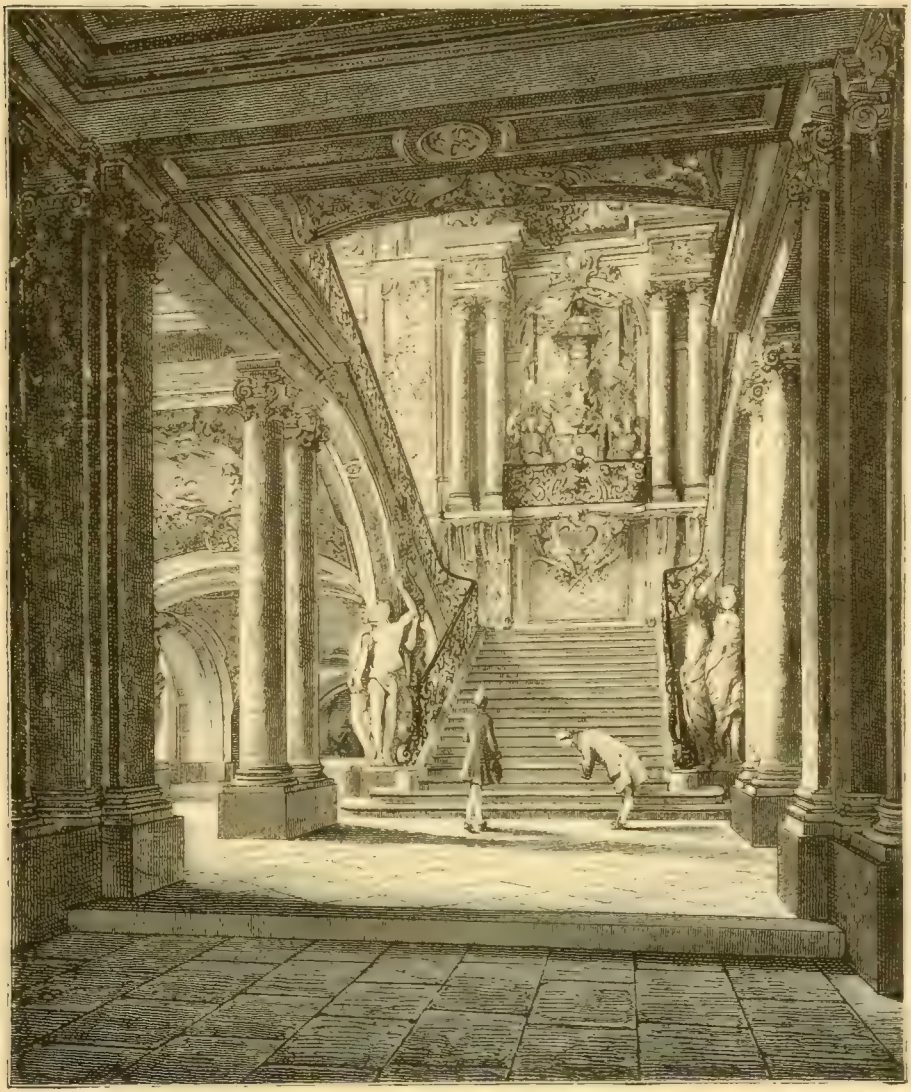


Fig. 117. Schloss Brühl. Treppe.

hatte, den Plan für das Schloß Brühl[1]) am Rhein (1725—1770) ſchuf. Zwar leitete Schlaun dieſen Prachtbau nur bis zu ſeiner 1728 erfolgten Entlaſſung, nach welcher der bis 1762 im kurfürſtlichen Dienſte genannte

[1]) R. Dohme und Rückwardt, Das Kgl. Schloß Brühl am Rhein, Berlin, 1877.

Michel Leveillé und ſeit 1754 *Heinrich Roth* als leitende Künſtler eintraten. Aber dennoch müſſen der Grundriß, wie die weſentlichen Theile der Innengeſtaltung dem früheſten Meiſter zugewieſen werden. Der erſtere iſt keineswegs bedeutend, aus drei Flügeln um einen etwas engen Hof gebildet, in deſſen ſeitlichen Theilen, die nicht eben in ſehr fortgeſchrittener Plantechnik angeordneten Zimmer, der Mangel jener, von Sturm geforderten „Verſchränkungen“ der Mauern beweiſt, daß franzöſiſche Künſtler keinen Antheil an der Planung haben. Aber nicht nur in dieſem verneinenden Sinne macht ſich die Hand des deutſchen Künſtlers geltend, ſondern namentlich in der Anlage der prachtvollen dreiarmigen Treppe (Fig. 117), des Vorhauſes und der beiden Feſtſäle darüber, bei welchen die maleriſche Auffaſſung ſo entſchieden in den Vordergrund tritt, wie dies ſelbſt bei Arbeiten Meiſſonnier's nicht der Fall iſt. Die Façade dagegen mit ihren ſchweren Pilaſtern an Eckpavillons und Mittelriſalit, ihrem etwas ſteiflinigen Detail, ihrem in der Mitte im Geſims verkröpften Giebel erinnert auf das lebhafteſte in der Geſamtanordnung an Pommersfelden, im Detail aber an das erzbiſchöfliche Palais und das Prayſinghaus in München, alſo an Bauten des am bayriſchen Kurhof angeſtellten franzöſiſchen Baumeiſters *François de Cuvillies*. Die Annahme, daß Leveillé mit dieſem in Verbindung geſtanden haben mag, wird weiter durch den Umſtand unterſtützt, daß auch bei der inneren Ausſtattung des Schloſſes, ſo lange der bayriſche Kurfürſt lebte, münchner Künſtler neben italieniſchen Stukkatoren vorzugsweiſe beſchäftigt wurden. Die Façade trägt über den Fenſtern des Erdgeſchoſſes die Jahreszahl 1728. Der Hergang dürfte alſo folgender ſein: Schlaun entwarf den Bau, während Leveillé den Verputz und mithin die Detaillirung der Façade leitete.

Jedoch ſeien alsbald auch die ſpäteren Arbeiten der Betrachtung unterzogen, welche ſeit dem Regierungsantritt des Kurfürſten Maximilian Friedrich, Grafen Königsegg (1761) ganz in franzöſiſche Hände übergingen.

Unverrückbar war den Haupträumen der deutſch barocke mit architektoniſchen Maſſen ſchaltende Grundzug gegeben, wenn er gleich formal faſt nur in den prachtvollen Deckenfresken des Münchners *Nicolaus Stüber* (ſeit 1732) zur Geltung kommt. Aber die Anlage der Treppe, des runden über derſelben ſchwebenden Oberlichtes, der maleriſch an einander gereihten, mit Umgängen verſehenen beiden Hauptſäle gehören Schlaun oder doch ſeiner Kunſtrichtung an. Dagegen finden ſich im Concertſaal, an der Treppe, an Bautheilen, die um 1740 entſtanden, die wilderen Rococoformen der Stukkatur, welche in Bruchſal vorwalten. Späterhin löſt dieſe ein franzöſiſches Rococo ab, das in Umrahmung und Abtheilung von Wandſtreifen ſich vorzugsweiſe gefällt, an Feinheit und Anmuth die deutſchen Arbeiten um ſo viel über-

Fig. 118. Schloss zu Münster i. W.

trifft, wie es ihnen an plaſtiſcher Wirkung nachſteht. Dies darf nur von den Trophäen und denkmalartigen Aufbauten in der Achſe derjenigen nicht geſagt werden, in welchen der franzöſiſche Bildhauer *Brillie* (1765) Meiſterwerke belebteſter Dekorationsplaſtik ſchuf.

Zwiſchen dieſem Jugendwerk Schlaun's und der räumlich ausgedehnteſten Schöpfung dieſes Meiſters liegt ein großer Zeitraum. Denn erſt 1767 wurde das Schloß zu Münſter in Weſtphalen (Fig. 118) für den Fürſtbiſchof Max Friedrich von Köln an der Oſtgrenze der Stadt errichtet. Dieſer Prunkbau iſt in Ziegel, mit Verwendung von Sandſtein an den Riſaliten, Gliederungen und Ornamenten hergeſtellt, in vieler Beziehung eine Fortbildung der am Erbdroſtenhof (Fig. 119—120) daſelbſt verwendeten Motive. Es iſt daher beſſer, dieſes ältere Werk alsbald mit in die Betrachtung zu ziehen.

Die Kunſtentwicklung war in Weſtphalen ihren eigenen Weg gegangen. *Peter Pictorius* († um 1684) hieß der erſte Barockmeiſter von künſtleriſcher Begabung, der Sohn eines Dänen, der 1654 nach Münſter kam. Er baute am Schloß und Park Saffenberg (1670—1684), am Fraterhauſe zu Münſter, am Kloſter Marienfeld in einem kräftigen, aber wenig reizvollem Barock. Ihm ſchloß ſich der Domwerkmeiſter *Johannes Quincken* (aus Werl, † 1712) an, welcher das Jeſuitenkolleg in Coesfeld vollendete (1691), die Schlöſſer Ahaus (1690—1693) und Nordkirchen baute und auch ſonſt an Kirchen ſich hervorthat. Eine mehr klaſſiciſtiſche Richtung dagegen vertrat *Lambert Friedrich von Corfey* († zu Münſter 1733). Er erbaute die Dominikanerkirche zu Münſter (1731), einen dreiſchiffigen Ziegelbau mit Kuppel und zwei Thürmen. Die gut gebildete Façade iſt leider durch anſtoßende Gebäude faſt ganz verdeckt. Von ihm dürfte auch der Biſchofshof geſchaffen ſein, ein nach franzöſiſcher Art mit drei Flügeln um einen nach vorn durch ein Gitter abgeſchloſſenes Bauwerk von ſehr ſtrengen, in Hauſtein ausgeführten Formen und mit in Ziegel gemauerten Wandflächen. Noch einige Jahrzehnt zurück findet man im Merveldерhof (1701) in Anlage und Aufbau völlig die holländiſche Schule vortreten, ebenſo im Beverförder Hof (1702), der jenen an Formenſtrenge, namentlich in der joniſchen Pilaſterordnung des Mittelriſalites noch übertrifft. Vielleicht ſtammen dieſe auch von *Gottfried Laurenz Pictorius*, welcher eine großartige Thätigkeit in Weſtphalen entwickelt haben ſoll und als der fruchtbarſte Architekt des Landes gefeiert wird.[1])

[1]) Vergl. Dr. J. B. Nordhoff, die Kunſt- u. Geſchichtsdenkmaler der Prov. Weſtfalen, Band II, Kreis Warendorf, Münſter 1886. Ich danke Herrn Prof. Nordhoff's vielſeitige Unterſtützung in der Bearbeitung der Weſtfalen betreffenden Abſchnitte. Leider kenne ich das Land nur zu kleinen Theilen. — Nachträgl. Mitth. v. H. Dr. Nordhoff beſtätigt die letztere Annahme.

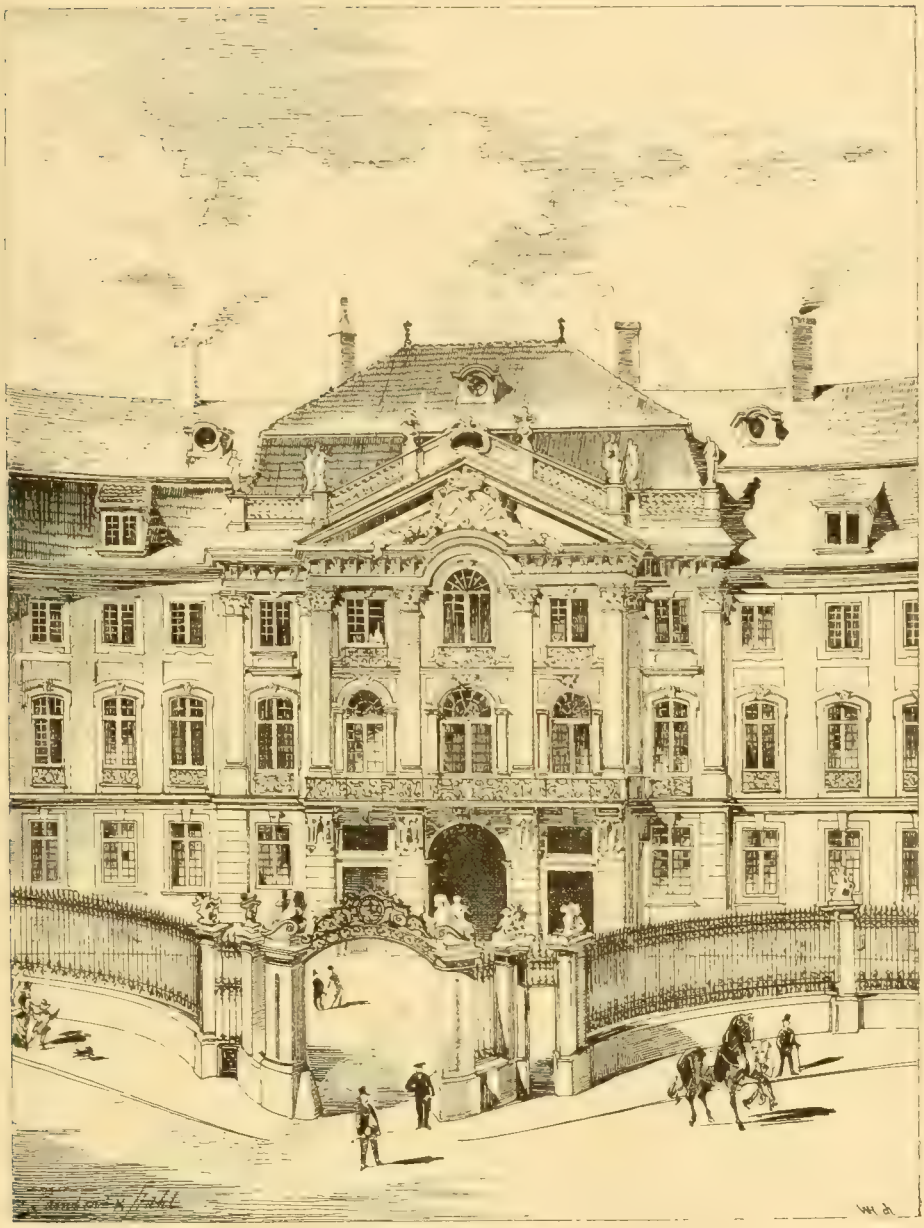


Fig. 113. Erbdroſtenhof zu Münſter i. W.

Für den geiſtvollſten Baumeiſter des Landes ſchätzt man jedoch Schlaun. An ſeinem Erbdroſtenhof fällt zunächſt die Meiſterſchaft in der Löſung verwickelter Grundrißbildungen auf. Denn der Bau liegt

auf unregelmäßigem Grundſtück, zwiſchen zwei ſich im rechten Winkel ſchneidenden, engen Straßen. Es war nun die Aufgabe des Baumeiſters, den Raum für die Betrachtung der Façade zu ſchaffen. Daher legte er ein Gitterthor in die abgeſtumpfte Ecke und errichtete das Schloß in einem von hier aus geſchlagenen Viertelkreis; in der Achſe erhebt ſich das glänzend ausgeſtattete in Sandſtein gebildete Mittelriſalit. Zu den in Backſteinrohbau ausgeführten Rücklagen leitet erſt ein kräftiger Anſchwung über. Die nur einfenſtrigen Seitenriſalite ſind wieder in Sandſtein. Die höchſte Pracht dekorativer Ausſtattung findet ſich natürlich im Mittel: im Erdgeſchoß ein Tri-

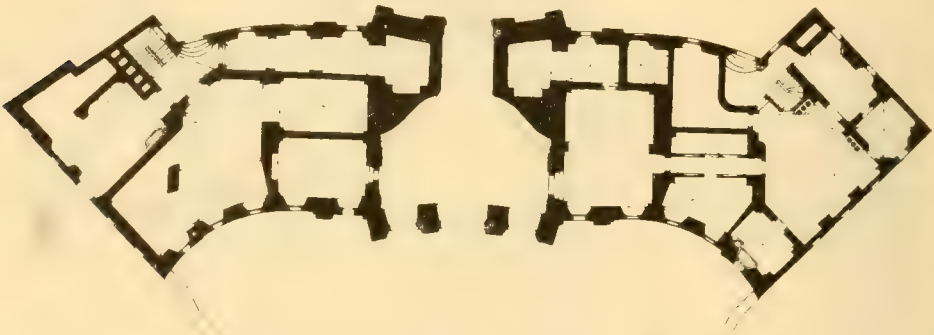


Fig. 154. Erbdroſtenhof zu Münſter i. W. Grundriss des Erdgeſchoſſes.

umphbogen mit Korbbogen im Hauptthor, darüber ein breit geſchwungener Balkon. In den beiden oberen Geſchoſſen Pilaſter von willkürlicher Ordnung, die ein prächtiges Konſolengeſims und einen Giebel tragen; darüber eine Attika, welche bezeichnender Weiſe ſogar über den Giebel, deſſen Linienführung folgend, hinwegläuft. An figürlichem Schmuck, Wappen im Giebel u. ſ. w. iſt kein Mangel. Ein hohes Manſartdach bekrönt das Ganze. In den Fenſtern des erſten Stockes iſt ein Palladiomotiv mit Rundbogen an den beiden äußeren Korbbogen im breiten Mittel angebracht; über letzterem ein weiteres großes Rundbogenfenſter, welches ſogar das Hauptgeſims zu einer kräftigen Ausbauchung nach oben zwingt. Die Flügel ſind weſentlich einfacher, im beabſichtigten und wirkungsvollen Gegenſatz zu dem Mittel, das noch

gehoben wird durch den Reichthum an Bildhauer- und Schmiedearbeiten an den den Hof umfchließenden Gittern und Thoren. Im Grundriß deutet die Raumentfaltung in dem ftattlichen Vorhaufe auf tüchtige Verhältniffe im ganzen Innenbau hin.

An diefes Werk fchliefst fich das Schloß auf's Engfte an. In der Achfe desfelben befindet fich das ovale, durch vier freiftehende und entfprechende Wandfäulen getheilte Vorhaus, darüber der Hauptfaal. Das Oval macht fich als ausbauchendes Mittelrifalit in der durchweg dreiftöckigen Façade geltend, ift in drei Fenfterfyfteme getheilt, an die fich feitlich je noch eines als Anfchwung zu der Geraden der Rücklagen fchließt. Gegen den Garten zu verbreitert fich das Mittelrifalit auf alle fünf Achfen, da die zu Seiten der Durchfahrt liegenden großen Treppen in dasfelbe hineingezogen find, und fchließen fich an dieffelbe zwei Flügel von 12 Achfen, während nach dem Hofe zu 8 Achfen auf den Wohnflügel fallen und die 4 Achfen breiten Flügel wieder um 8 Achfen Länge vorgezogen find. Zur Rechten des weiten Hofes liegen die Anfänge der nicht vollendeten Stall- und Wirthfchaftsgebäude, Ziegelbauten in ftrengerer Formgebung. Die Façade macht trotz ihres überreichen dekorativen Schmuckes infolge des ftarken Kontraftes zwifchen dem Sandftein und dem Ziegelmateriale einen etwas bunten und fchweren Eindruck. Das Mittelrifalit ift wieder als Prunkftück behandelt. Vor den Wandflächen erheben fich durch die beiden oberen Stockwerke reichende Dreiviertelfäulen oder — an den Rifalitecken — Pilafter mit einem dem jonifchen verwandten Phantafiekapitäl. Das Erdgefchoß ift gegliedert durch ruftizirte Poftamente. Ueber ihnen ruht ein reich gegliedertes Hauptgefims mit einem über die drei Säulen fich erftreckenden, im Oval fich gleich der Grundrißlinie vorfchwingenden Giebel, deffen Feld ein mächtiges von Genien und reich bewegtem Ornament umgebenes Wappen ausfüllt. Zur Seite ftehen eine hohe Attika, die fich im Giebel verläuft. Während im Parterre die Oeffnungen geradlinig gefchloffen find — bis auf das Hauptthor, welches im Korbbogen abgedeckt wurde — erfcheint im Hauptgefchoß durchweg der Stichbogen angewendet, wechfeln im Obergefchoß ovale mit rechtwinkligen Fenftern. Eine Manfarte mit Glockenthürmchen bekrönt den Bau.

Kaum minder reich, auf lebhaft gefchwungener Grundrißlinie baut fich das rückwärtige Mittelrifalit auf. Einfacher find die Flügel. Die Fenfter find ähnlich den holländifchen, von fehr geftrecktem Verhältniß, die vertikale Theilung durch gehäufte und noch dazu durch den Materialwechfel ftark betonte Rifalite etwas zu vorwiegend. Reicher ornamentaler Schmuck, Gehänge und Embleme, find noch einmal an den Eckpavillons der Flügel vereinigt. Diefe Dekorationen, theils in Stein,

theils in Stukk hergeſtellt, zeichnen ſich durch einen großen Reichthum der Motive, durch meiſterliche Technik und, bei etwas zu ſtark naturaliſtiſcher Auffaſſung, theilweiſe durch hervorragende künſtleriſche Vollendung aus. Namentlich die Masken an der Gartenſeite ſind vortrefflich gelungen und ein rühmliches Zeichen für die Kunſt ihres Schöpfers, des Bildhauers *Pfeil*. Die Darſtellungen ſind allegoriſch: die vernichtend und ſchaffend wirkende Zeit, die vier Jahreszeiten, die Monate mit den Zeichen des Thierkreiſes. Ueber dem Gartenportal ſieht man die Sonne, den Tag, zur Seite die Tageszeiten, Morgen, Mittag, Abend und Nacht und weiterhin die Trabanten der Sonne. Höher oben die Nacht und den Saturnus. Den Bau vollendete der Kanonikus *Ferdinand Lipper* († zu Nürnberg 1800).

Die durch alle Stockwerke führende doppelte Haupttreppe iſt leider im Stil des Klaſſicismus theilweiſe umgeändert worden. Die Treppengitter, Kapitäle, die Deckenornamente in Stukk laſſen noch die alte Pracht vermuthen. Die innere Einrichtung iſt durchweg neueren Urſprungs, eines der glänzendſten Beiſpiele der Kunſt der klaſſiciſtiſchen Schule in Deutſchland.

Die Clemenskirche (1745—1753), ein kleiner Centralbau von anſprechenden, reich bewegten Formen, dürfte weiter Schlaun zuzurechnen ſein.

Ganz ähnlich wie in Münſter liegen die Verhältniſſe in Trier. Das Schloß entſpricht in den nur noch krauſer gebildeten Formen ſehr demjenigen zu Ehrenbreitſtein: Ein ſtark betontes Mittelriſalit für den Saal, deſſen Obergeſchoßfenſter wieder eine gebogene Sohlbank haben, über demſelben ein mächtiger Segmentgiebel. Die Rücklagen ſind einfach, die Eckbauten reicher gehalten. Einer derſelben mußte dem Wiederaufbau der römiſchen Baſilika weichen. Im Innern des jetzt als Kaſerne benutzten Schloſſes iſt die dreiarmige Treppe ſehenswerth, deren Geländer aus in Stein gehauenen Ornamenten beſteht, ähnlich jenen in den Wiener, Salzburger und oberöſterreichiſchen Bauten. Ganz ähnlicher Architektur, doch einfacher im Detail, abgeſehen von dem nach Art des Würzburger Schloſſes geſchwungenen Giebel, iſt das Juſtizgebäude mit dreigeſchoſſigem Hauptbau und niederen Seitenflügeln. Dem Erbdroſtenhof entſpricht dagegen, hinſichtlich der Ausnutzung des ungünſtigen Grundes, das Keffelſtädt'ſche Palais (1742), mit geſchwungener, im Detail reich durchgebildeter Façade, ſtattlichem Vorhaus, und dem verwickelten Raume geſchickt eingepaßter Treppe.

Auch die Abtei St. Maximin zeigt die Formen der Schlaun'ſchen Bauwerke, während die Kirche im 17. Jahrhundert ihre jetzige Geſtalt erhalten zu haben ſcheint.

Auch in Mainz gehören einige Bauwerke derſelben Kunſtart an.

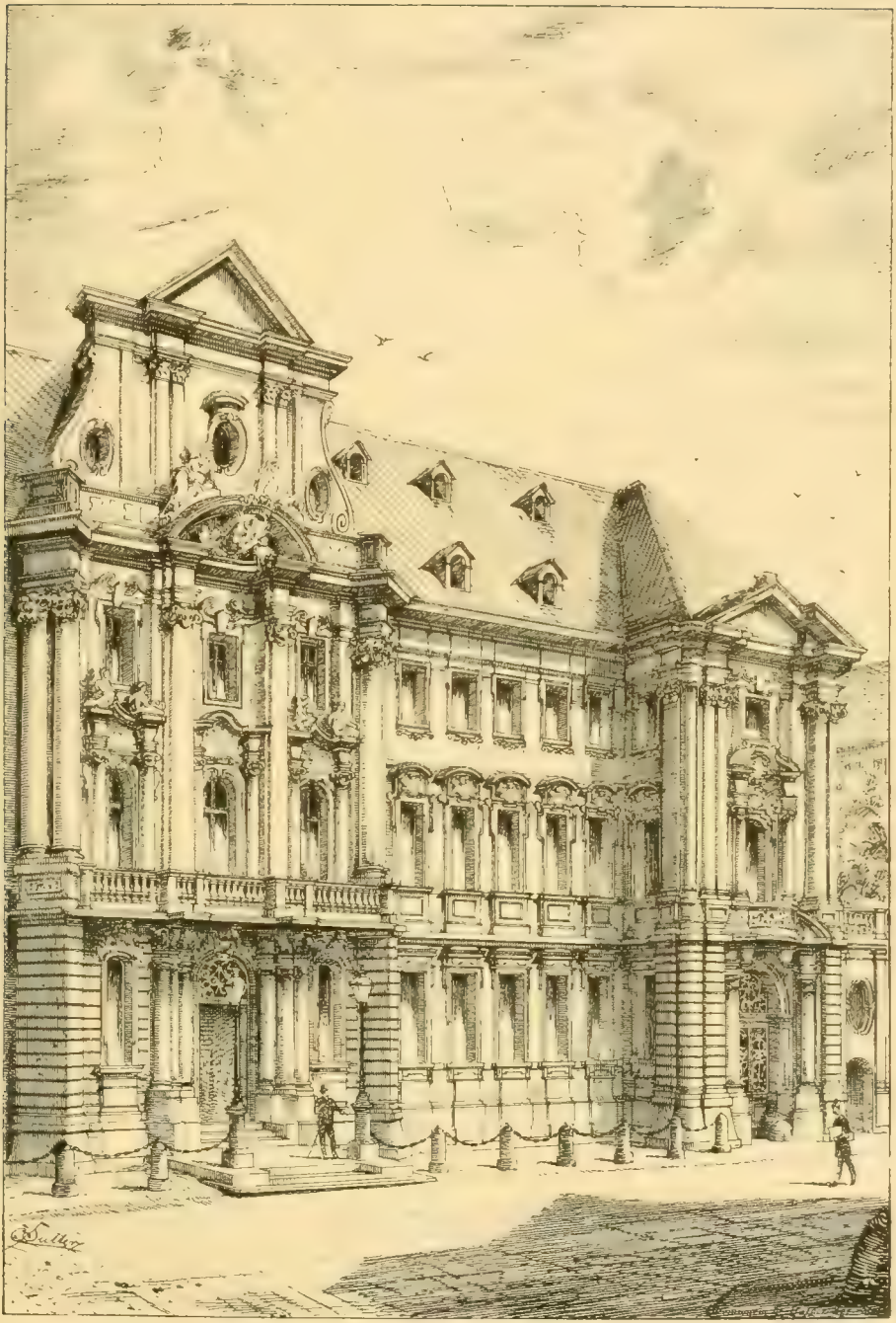


Fig. 121. Dalberg'scher Hof zu Mainz.

Dort hatte vor dem Eindringen derſelben der General *Welsch* im Zeughaus (1738–1740) ein kunſtgeſchichtlich beachtenswerthes Werk aufgeführt, einen dem Zweck entſprechend einfachen, nur durch gequaderte Blendarkaden und mehrere Riſalite gegliederten Bau von ſchlichter, faſt nüchterner Detaillirung und manchen Eigenthümlichkeiten, welche eine Bekanntſchaft mit der gleichzeitigen franzöſiſchen Kunſt verkünden. Das nahe gelegene Großherzogliche Palais (1731—1739) zeigt den Meiſter in reicherer Bethätigung ſeines Könnens, welches namentlich an dem gegen den franzöſiſch angeordneten Hof gerichteten Mittelriſalit ſich als das eines feinen, vornehmen, aber nicht eben beſonders geiſtvollen Mannes bekundet. Auch hier äußert ſich eine Miſchung zwiſchen deutſchem und pariſer Weſen, indem das Detail, ſoweit der Künſtler vermochte, und der Grundriß dem letzteren, die Profilirung und die Façadengeſtaltung aber im Weſentlichen dem erſteren angehört. Die hübſche Treppe verdient auch hier Erwähnung.

Auch im Kirchenbau macht ſich dieſe Stilmiſchung geltend. Denn während die Ignatius-Kirche (um 1770) in der Grundform barocke Motive zeigt: einen achteckigen Hauptraum mit zwei ſich anlehnenden Schiffen und in der Querachſe zwei Niſchen, während der Aufriß einfach und vornehm den dreigeſchoſſigen Portalen der Pariſer Kirchen entſpricht, zeigt ſich im Ornament und in den fein abgeſtimmten Gemälden der Einfluß des *Januarius Zick*, eines den Aſam naheſtehenden Malers. Im Anſchluß an dieſe ſei die in noch theilweiſe der Gothik zuneigenden Renaiſſanceformen gehaltene, reizvolle Centralanlage der Peterskirche in Ehrenbreitſtein (1702) genannt.

Noch einige Zeit früher hatte aber, wie der Dalberg'ſche Hof, jetzt Juſtizpalaſt (1715—1718, Fig. 121) beweiſt, auch hier das Barock lebhafteſter Bildung geherrſcht. Ja es iſt die vielfach geſchwungene, durch übereckgeſtellte Pilaſter, das Thor umfaſſende Niſchen und dergleichen, durch Säulen, reich bewegte Verdachungen und Giebel beſonders ſtark ausgezeichnete Façade eine der wildeſten im ganzen Rheinlande.

Nicht der Zeit und doch den Formen nach, ſteht dieſem Bau die Liebfrauenkirche (1708—1776) nahe, welche abermals *Januarius Zick* (geb. zu München 1733, † zu Ehrenbreitſtein 1797) ausführte.

Dieſer Meiſter war der Sohn des *Johann Zick* (geb. zu Ottobeuren 1702, † zu Bruchſal 1762), und nahm mit ſeinem Vater etwa eine ähnliche Stelle am Rhein ein, wie die Aſam in Bayern. In Venedig gebildet, war der ältere Meiſter ein Genoſſe Tiepolo's in der Ausſchmückung des Würzburger Schloſſes, hatte dann in Bruchſal ſeine Meiſterſchaft bewieſen. Sein Sohn wurde kurz vor des Vaters Tode

(1701) Hofmaler in Trier, arbeitete in Schwaben, wie am Rhein, in Wiblingen, Zwiefalten, Engers u. f. w., überall mit flottem Pinfel, ficherer Hand und geftaltungsreicher Phantafie.

Die Mainzer Liebfrauenkirche ift fcheinbar nur der Deckenentwicklung wegen da, welche Zick den Grund für feine fein abgetönten Fresken bot. Die Façade zeigt fich als ein im derbften Barock wuchtig und malerifch gezeichnetes, felbftändiges Prunkwerk.

Dem Maler *Giuseppe Appiani* aus Mailand gehört das Wefentlichfte der Ausftattung von St. Peter in Mainz (1748—1756) an. Es ift dies eine mittelalterliche, dreifchiffige Anlage, deren fchlanke Pfeiler durch Pilafter bekleidet find und auf Gebälkftücken die Gewölbe tragen. Während diefe nun die volle Kraft der Farbe, eine grofsartige Freskenreihe fchmückt, ift die Architektur fchlicht und farblos gehalten. Nicht ganz die freie und luftige Wirkung diefer Kirche erreicht die dafür durch die überaus reiche und prunkende Stukkatur ausgezeichnete einfchiffige Anlage St. Paulin in Trier (1734 wieder aufgebaut), deren Gewölbe der bereits genannte Augsburger Maler *Chriſtof Thomas Schäffler* mit ficherer Meifterhand vollendete. Wie in Oefterreich beginnen auch hier an der Oftgrenze des deutfchen Reiches die virtuofen Barockmaler den Architekten die Leitung der Bauten zu entreifsen. Das Ende der grofsen katholifchen Barockbewegung wird man daher erft zu würdigen vermögen, wenn auch diefe Künftler jene Beachtung und ihre Kunft jene Würdigung gefunden hat, die fie in fo hohem Grade verdienen.

Schäffler, von dem auch die Malereien im Mainzer Schlofs ftammen, überzog die Decke der Kirche mit einem durch Wolken und Ornament abgetheilten Fresko. Auch über die die Wandflächen theilenden vielfach verkröpften und ein glänzend durchgebildetes Gefims tragenden Pilafter erftreckt fich die theilweife auf Blech ausgeführte Malerei. Nur das Thürgewölbe ift durch Gurten gegliedert. Die Mutter-Gotteskapelle am Dom zu Trier endlich, ein Achteck, welches fich nach aufsen in fchlankem, dreigefchoffigem, durch Pilafterbündel und ftarke wagrechte Gurtungen getheiltem Aufbau bis zu dem aus drei übereinander geftülpten Halbkugeln gebildeten Dach erhebt, zeigt innen nochmals die dekorativen Künfte der Zeit in glänzender Entfaltung.

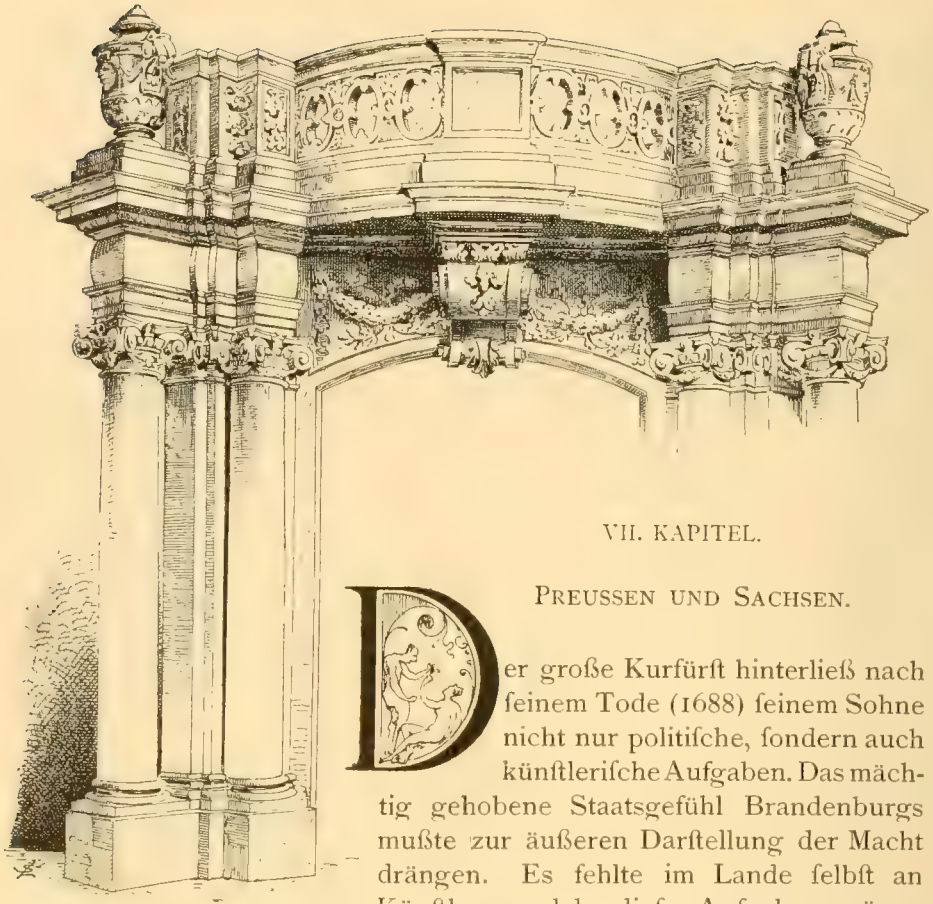


Fig. 122.
Vom Taſchenbergpalais zu Dresden.

VII. KAPITEL.

Preussen und Sachsen.

Der große Kurfürſt hinterließ nach ſeinem Tode (1688) ſeinem Sohne nicht nur politiſche, ſondern auch künſtleriſche Aufgaben. Das mächtig gehobene Staatsgefühl Brandenburgs mußte zur äußeren Darſtellung der Macht drängen. Es fehlte im Lande ſelbſt an Künſtlern, welche dieſer Aufgabe genügen konnten. Zwar hatte Friedrich Wilhelm eine Anzahl Niederländer an ſeinen Hof gezogen, die rechten Männer, um das ſeinem den Kern der Dinge mit tiefblickendem Auge ergründenden Weſen zunächſt Liegende zu ſchaffen. Sie waren tüchtige Techniker, aber als Künſtler Männer von mäßigem Werth. Sie bauten ſeine Kanäle, ſeine Straßenanlagen, ſeine einſtweilen mit beſcheidenen Mitteln ausgeſtatteten Wohnſitze. Aber durch ſie wurde auch der Grund gegraben, auf welchem das königliche Berlin ſich erheben ſollte, ſie führten zwar ohne große Phantaſie aber in ſtreng geſetzmäßiger Planung die Straßenbauten in den Brandenburger Sand hinaus, in welche die Millionenſtadt, die Hauptſtadt Deutſchlands, ſich erſt heute völlig hineingelebt hat. Der Kurfürſt war größer noch im Planen als im Schaffen, größer in der Grundauffaſſung ſeiner Bauanlagen als in ihrer Durchführung, denn alle gehen weit über das augenblickliche Bedürfniß hinaus, faſſen mit prophetiſchem Geiſte die Zukunft in's Auge. Seine

Schöpfungen entbehrten oft des äußeren Glanzes, weil sie zu tief dem Wesen der Dinge entsprechen. Sein Wirken war mehr ein Säen, als ein Ernten.

Als Kurfürst Friedrich III. sich 1701 die Königskrone auf's Haupt setzte, erfüllte er äußerlich das Ziel der Politik seines Vaters. Ebenso scheint er im Wesentlichen auch künstlerisch nur das ausgeführt zu haben, was sein größerer Vorgänger angeregt und geplant hatte.

Schon vor 1657 war *François Blondel* am brandenburgischen Hofe Gesandter gewesen. Von da an bis 1658 war er zum zweiten Male nach Berlin als Vertreter Frankreichs beordert worden. Auch später scheint er noch an den kurfürstlichen Hof berufen worden zu sein. Der Rath eines Mannes, welcher in Paris als einer der ersten Baukünstler galt, mußte dem Kurfürsten, dem es an geschulten Kräften im Lande fast gänzlich gebrach, von großem Werthe sein, zumal für den Bau eines Zeughauses, da dieser auch für den Kardinal Richelieu das Arsenal zu Rochefort errichtete. Blondel entwarf den Plan des Zeughauses. Wann es entworfen wurde, wissen wir nicht mit Sicherheit, wahrscheinlich ist es, daß es nach dem Frieden von St. Germain 1679 in Angriff genommen wurde, in jener Zeit, in der sich der große Kurfürst besonders eng an Frankreich anschloß. Blondel war damals schon Direktor der Pariser Architektur-Akademie und einer der gefeiertsten Architekten seiner Zeit. Da er 1686 starb, ist die Zeit der Entstehung des Planes nach einer Seite hin sicher begrenzt.

Trotzdem wurde der Bau erst wesentlich später kurz vor 1695 begonnen. Ein Plan Berlins von 1688 zeigt noch keine Spur des Baues. Man hob den Plan als ein Vermächtniß des großen Kurfürsten auch nach dessen Tode auf, ja man bildete ein eigenes Bauarchiv, dessen Verwaltung einem höheren Baubeamten übertragen wurde und bewahrte in diesem die unter dem großen Kurfürst geschaffenen Pläne als ein Vermächtniß seines Willens. Während dessen ließ man die laufenden Arbeiten durch jene Künstler ausführen, welche zur Verfügung standen, fast ausschließlich hugenottisch-niederländische Meister.

Von großer Bedeutung ist der Umstand, daß anscheinend schon seit 1660 zwei Meister in Berlin lebten, welche in dem Kreis der großen römischen Baukünstler ihre Schule gemacht und große Anerkennung gefunden hatten: *Giovanni Maria Baratta* († zu Berlin 1687) und *Francesco Baratta* († zu Berlin 1700). Beide waren Schüler des Bildhauers *Algardi*, hatten in Rom namentlich für die Pamfili gebaut, deren Villa nach Algardi's und St. Agnese nach *Borromini's* Plänen vollendet, und auch sonst sowohl als Architekten, wie als Bildhauer sich bethätigt. Francesco, der später nach Berlin gekommen sein mag, hatte um 1680 an der

Ausſchmückung des großen Gartens in Dresden durch Statuen mitgewirkt, nachdem er ſich durch einen der gewaltigen Flußgötter an *Bernini's* Brunnen auf Piazza Navona zu Rom als Bildhauer dauernde Anerkennung geſichert hatte.

Dieſe Männer dürften auch auf das Bauweſen Berlins, über welches wir leider urkundliche Nachrichten nur in ſehr lückenhafter Weiſe beſitzen, einen großen Einfluß gewonnen haben. Denn bald nach dem Tode des großen Kurfürſten ſcheint der Gedanke des Umbaues des Berliner Schloſſes in Angriff genommen worden zu ſein. Zu demſelben wurden anſcheinend ſchon Pläne um 1682 gefertigt, ja derjenige Entwurf, welcher zur Durchführung gewählt wurde, ſcheint ſogar auf *Francesco Borromini* († 1667) zurückzuführen zu ſein. In den 90er Jahren ſcheint ein Projekt theilweiſe ausgeführt worden zu ſein, welches in der äußeren Anſicht die größte Aehnlichkeit mit dem Palazzo Madama und dem Palazzo Doria Pamfili zu Rom hätte. Die florentiner fenestra terrena, ſtarke Gurtgeſimſe, ruhige Fluchten großartig gezeichneter Fenſter in den beiden Hauptgeſchoſſen, ein Mezzanin, um welches ſich die Linien des Architraves und Frieſes verkröpfen, ein mächtiges Hauptgeſims — das ſind die entſcheidenden Merkmale. Doch war wohl von jeher beabſichtigt, nach Vorbild von Bernini's Louvrefaçade den Stockwerksbau durch eine mächtige Säulenordnung zu durchbrechen. Der Entwurf dieſes Bautheiles, der ſich bis heute in den Flügeln der Façaden gegen den Luſtgarten und den Schloßplatz erhielt, entſpricht eben ſo ſehr der Vollkraft der römiſchen Kunſt, wie er dem Weſen der deutſchen Architektur jener Zeit auf das Entſchiedenſte widerſpricht.

Nicht minder italieniſch war der Hof geſtaltet. Eine Reihe von korinthiſchen Koloſſalſäulen umgab ihn nach dem Vorbilde von Borromini's Collegio Filipo Neri und Bernini's Louvrehof. Zwiſchen dieſen zogen ſich die Umgänge in zwei Stockwerken hin. Es war eine jener ruhmredigen Hofanlagen geplant und theilweiſe ausgeführt, welche auch Bernini dem Louvre zu Paris geben wollte.

Zudem begann im Innern die Ausſchmückung in den Formen des *Pietro da Cortona*, der einſt an S. Nicolà Tolentino zu Rom mit den Baratta's gemeinſam gearbeitet hatte, in jenen Formen, welche eben durch *Lebrun* nach Paris übertragen worden waren. Die Decken einiger Feſtſäle zeigen die volle Wucht des Barock, welches die Grotescatore von Rom und Florenz aus über die ganze civiliſirte Welt trugen.

Ein merkwürdiger Wandel der künſtleriſchen Stimmung Berlins trat jedoch ein, ſeit kurz nach einander zwei namhafte nordiſche Künſtler angeſtellt wurden: Schlüter und Eoſander.

Andreas Schlüter (geb. zu Hamburg 1662, † zu Petersburg 1714) machte seine Schule in Danzig. Dort blühte zu jener Zeit eine nicht unbedeutende Bauthätigkeit. Der leitende Architekt war *Hans Ranisch*, welcher für König Johann Sobieski die Kapelle des heil. Johannes des Täufers (1678–1681) erbaute. Es ist dies eine Centralanlage im griechischen Kreuz, die sich nach außen als eine stattliche Front zwischen zwei schmalen Klotterbaulichkeiten darstellt. Das architektonische Gerippe ist, abgesehen von der Kuppel, mager. Reicher sind die Bildhauerarbeiten, das Wappen mit den fliegenden Gestalten, die Menge der Kränze und Gehänge. Ob Schlüter an diesem Bau Antheil hatte, weiß ich nicht, doch ist es wahrscheinlich. Wenn er überhaupt eine fremde Werkstätte besuchte, so dürfte dies eine niederländische, etwa die eines Schülers des *Quellin* gewesen sein. In dieser Beziehung begegnet sich seine Kunst mit jener der Baratta, deren Lehrer *Algardi* gleich Quellin von *François du Quesnoy* die bestimmende Richtung erhielt. Eine künstlerische Thätigkeit ist von Schluter zunächst in Polen nachweisbar; er war im Dienste des Königs Johann Sobieski als Bildhauer beschäftigt. Doch baute er auch, und zwar nach Marperger „verschiedene Paläste in und außerhalb Warschaus".

Ich nannte schon das Schloß Willanow (Fig. 50) als das mit königlichem Reichthum eingerichtete Werk des sonst wegen seiner Sparsamkeit viel verketzerten Polenkönigs. Aus der Beschreibung eines französischen Reisenden, Beaujeu, geht hervor, daß noch 1696 rechtwinklig zu dem nach polnischer Sitte von Eckpavillons eingeschlossenen, niederen Herrenflügel zwei gesondert stehende Gebäudetheile den Hof einfaßten. Es war dies mithin eine Anlage, wie sie in den Niederlanden damals nach englischem Vorbilde üblich wurden, eine Villa, die in letzter Reihe auf die Landhäuser des Scamozzi und Palladio hinweist. Dieser Gedanke mag auf die Mitwirkung der bereits genannten italienischen Architekten Sobieski's zurückzuführen sein. Ebenso die Form der Gartenfaçade, deren reicher dekorativer Stukk bemerkenswerth ist. Nachweisbar seit 1684 beginnt die statuarische Ausschmückung des Baues und diese mag es gewesen sein, welche Schlüter in den Dienst des Königs führte. Freilich fehlt es fast an allen archivalischen oder literarischen Nachrichten, welche eine Handhabe für die Beurtheilung der einzelnen Bautheile bieten könnten.

Die beiden eigenartigen Thürme, welche jetzt Hauptbau und Seitenflügel verbinden, die demnach später als 1696 entstanden, zur Zeit, in welcher Schlüter sicher in polnischen Diensten war, lassen sich vielleicht auf die jüngeren Architekten zurückführen. Denn sie unterscheiden sich sehr merklich von den übrigen Bautheilen. Einzelne

Bauglieder derfelben, namentlich aber das am Berliner Schloß fich völlig wiederholende Hauptgefims mit feinen Fries-Konfolen und feinen mit Waffenftücken gefchmückten Metopen weifen unmittelbar auf Schlüter. Diefem dürfte auch das hoch über den von Beaujeu als niedrig gefchilderten alten Bau aufragende Obergefchoß über dem Rifalit angehören und zwar deffen vordere Seite, während die gegen den Garten fich unverkennbar als ein Werk der Zeit fächfifcher Könige, als eine Arbeit des *Matthäus Daniel Pöppelmann* zu erkennen giebt. Nicht minder find die Arkaden an den Verbindungsgängen, namentlich die dem Garten zugekehrten Façadentheile in vielem nach dem Sinne Schlüters. Ihm gehören wohl die landfchaftlichen Reliefs an, die fich über Gebühr an den Brüftungen und fonft breit machen und auch in Berlin von Schlüter gern verwendet wurden.

So ift der zierlich reiche Bau, eine der reizvollften und in den Formen edelften Anlagen der Zeit, ein Werk des Kompromiffes zwifchen italienifch-palladianifcher und niederländifch-deutfcher Art. In einem zweiten Warfchauer Bau jener Zeit wiederholt fich diefelbe in anderer Geftalt: an dem Palais Krafinski, welches in Beaujeu's Stadtbefchreibung von 1670 nicht fehlen würde, wenn es beftanden hätte, 1700 aber bereits in die Stadtpläne als Palais des Woywoden Plocka eingezeichnet ift. An diefem Bau überrafcht die merkwürdige Uebereinftimmung mit dem Schloffe Charlottenburg (feit 1690), welches ja als Schlüter's erfter Berliner Entwurf, nach feiner 1694 erfolgten Berufung dorthin, bezeichnet wird. Freilich kann ich hier fo wenig wie im Palais Krasinski an die alleinige Planfchöpfung Schlüters glauben. Wie dort *Belotti* wefentlichen Antheil hatte, fo dürften ihn hier die *Baratta* befitzen. Beide Paläfte find gefchloffene Rechtecke, beide in dem unteren Gefchoffe gequadert. An beiden Bauten ftehen auf hohen, die Untergefchoffe theilenden Poftamenten die verkröpften Halbfäulen, welche die Obergefchoffe gliedern. Hier find diefe jonifch, dort korinthifch. Ein breiter Giebel liegt über dem Mittelrifalit, der in Warfchau einen nach niederländifchem Vorbild in Hochrelief gehaltenen Figurenfchmuck zeigt. Bemerkenswerth ift nur, daß am Palais Krafinski, wie am Berliner Schloß, ein von den verkröpften Gefimfen des Architraves und Friefes eingefaßtes Mezzanin fich findet, während in Charlottenburg das Obergefchoß felbftändiger, aber auch nüchterner ausgebildet ift.

Die innere Einrichtung von Willanow hat fich in unvergleichlicher Reinheit erhalten. Der lebhaft bewegte Schmuck der Stukkdecken, die Wandpfeiler und reich ornamentirten Friefe, die ganze üppig vielgeftaltige Formenwelt entfpricht jenen Theilen des Berliner Schloffes, welche zur Zeit von Schlüter's Bauthätigkeit an demfelben entftanden.

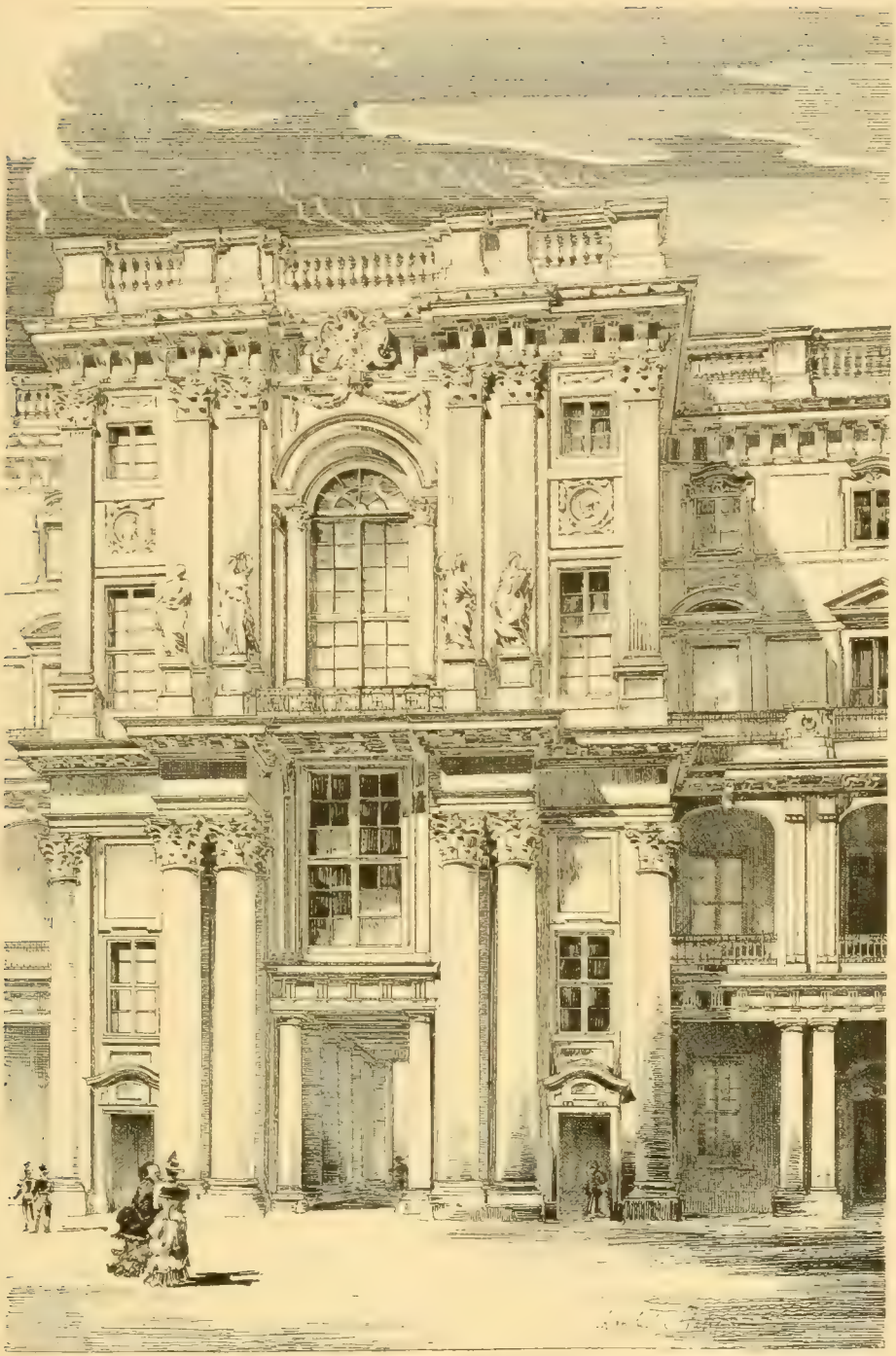


Fig. 127. Königliches Schloss zu Berlin. Zweiter Hof.

Das Schloß Charlottenburg zeichnet ſich weiter vor dem Palais Kraſinski durch die Anlage eines ovalen Saales an der Gartenſeite aus. Seine Geſtaltung zeigt keineswegs überſchwängliche Formenfülle, ſondern vielmehr eine gewiſſe Schüchternheit auch im Plaſtiſchen, welche dagegen ſpricht, daß Schlüter dauernd die Bauleitung gehabt habe. Der Meiſter der Masken ſterbender Krieger am Berliner Zeughaus dürfte ſich ſchwerlich die Gelegenheit haben entgehen laſſen, an Stelle der Köpfe an den Schlußſteinen des Hauptgeſchoſſes Beſſeres zu ſetzen, als man jetzt dort ſieht. Es muß daher an der Ausführung auch dieſer Bautheile Schlüter's Rivale *Johann Friedrich Eosander, Freiherr von Göthe* (geb. zu Riga 1670, † zu Dresden 1729) Aenderungen vorgenommen haben. Wurde doch zu jener Zeit von den Fürſten das künſtleriſche Ich ungleich weniger geſchont als heute, wurde doch ein Zuſammenwirken von Meiſtern nur zu oft erzwungen, welche ihrer Kunſtrichtung nach keineswegs ſich verbinden konnten. Sicher als Eoſander's Werk gilt der Kuppelthurm auf dem Mittelriſalit, der für den Unterbau zwar etwas ſchwer, aber doch wirkungsvoll gegliedert iſt. Den Schüler Bernini's, oder doch denjenigen des unter dem großen Meiſter geſchulten ſchwediſchen Architekten *Nicodemus Grafen Tessin* (geb. zu Nyköping 1654, † 1748) erkennt man an den dem Palazzo Barberini in Rom entlehnten „perſpektiviſchen" Fenſtern in dem Rundkörper des Kuppelbaues.

Seine Meiſterſchaft als Bildhauer veranlaßte, daß Schlüter am Bau des Zeughauſes beſchäftigt wurde, deſſen Bauleitung ſeit *Arnold Nering's* Tode (1695) dem höchſten brandenburgiſchen Baubeamten *Martin Grünberg* übertragen worden war. Die berühmten Masken ſterbender Krieger in den Schlußſteinen des Erdgeſchoſſes im Hofe und meiſterhaft gebildete Helme an jenen der Façade, ſowie die Trophäen über den Fenſterverdachungen des Obergeſchoſſes ſind hier ſein Werk. Er beabſichtigte durch dieſe Arbeiten Blondel's akademiſch trockene Façade mit deutſch barockem Sinne zu beleben. Außerdem ſetzte er aber dem Bau noch eine 15 Fuß hohe, wieder mit landſchaftlich behandelten Reliefs geſchmückte Attika auf, welche ſchon 1698 techniſche Bedenken erregte, dann aber durch *Bodt* entfernt wurde. Von den die ſpäter errichtete, niedrigere Attika ſchmückenden Trophäen und Figurengruppen iſt wohl weitaus der größte Theil von *Guillaume Hulot*, einem 1700 nach Berlin berufenen Pariſer Bildhauer, etwa aus der Schule des *François Girardon* geſchaffen. Es iſt bezeichnend dafür, wie eng dieſe Schule mit der niederländiſchen des Schlüter verwandt iſt, daß bisher Niemand die Werke der beiden Meiſter ſtiliſtiſch auseinander zu halten verſuchte, ob dies gleich bei der ungleich glätteren Technik Hulot's keineswegs unmöglich iſt.

Als Bildhauer war Schlüter auch zunächst am Bau des Berliner Schloſſes thätig. Manches Ornament, namentlich an den oberen Theilen der Rücklage-Façaden, macht den Eindruck, als ſei es von deutſchen Händen der Strenge des italieniſchen Entwurfes eingefügt. Seit 1699 wurde dann Schlüter die Leitung über den Hauptbau Berlins anvertraut. Als es galt, für den von ſeiner Krönung zum König zurückkehrenden Fürſten ein fertiges Werk vorzuführen, entſtand an dem bisher nach italieniſchem Entwurf ausgeführten Bautheile, der um den zweiten Hof gruppirten öſtlichen Hälfte des Schloſſes das große Portal gegen den Schloßplatz, dem ſich nach 1704 das Portal gegen den Luſtgarten anſchloß. Bald darauf erfolgte auch der 1706 vollendete Umbau des zweiten Schloßhofes ſelbſt. Betrachten wir zunächſt dieſen Fig. 123.

Die großen Säulen des unteren Bautheiles ſind noch italieniſchen Urſprunges. Das Geſims über dieſen, welches den Bau nicht eben glücklich in zwei gleichwerthige Theile zerſchneidet, wurde durch Schlüter vielfach verkröpft und in ſeiner Gewalt gemindert. Nur an den drei Treppenvorlagen erhielt Schlüter dieſe übermächtige Architektur, an den Rücklagen erſetzte er ſie durch offene Arkaden von reicher Wirkung. Hinſichtlich der toskaniſchen Säulen des Untergeſchoſſes war er wohl an Vorhandenes gebunden, im oberen Stock ſchuf er in freierer Formenſprache lang geſtreckten Konſolen gleichende Stützen. Bei der Gliederung des Obergeſchoſſes konnte er ſich in die Wucht der italieniſchen Glieder nicht ganz hineinfinden. Die Motive ſind ſchlichter, rechtwinkliger, minder ausladend. Die Ornamentation iſt naturaliſtiſch. Das Hauptgeſims von Willanow wirkt hier etwas zu zart für den gewaltigen Bau. Im Ornament wiegen die niederländiſchen Blumengehänge vor. Die Formen ſind unſicherer, beſcheidener. Ganz gleiche Kunſtart zeigt das Luſtgarten-Portal, deſſen theilweiſe ſogar nüchternen Motive einen ſcharfen Gegenſatz zu der majeſtätiſchen Größe der Palazzo-Architektur der vor 1699 entſtandenen Bautheile bilden.

Selbſt die rieſigen Säulen und das ſchwerfällige Hauptgeſims des Schloßplatz-Portales erſcheinen, obgleich dem Louvre Bernini's nachgebildet, in der Detaillirung als befangen und unſicher. Die Architektur des als Sockel gebildeten Erdgeſchoſſes hat nicht die nöthige Kraft. Man ſieht den deutſchen, in ſeinen bildhaueriſchen Werken zu höchſter Meiſterſchaft und Sicherheit aufſteigenden Künſtler auf einem ſeinem eigentlichen Schaffenskreiſe fremden Gebiete, man ſieht einen in's Große gehenden Willen, eine mächtig erregte Einbildungskraft, aber auch zugleich die Schranken des architektoniſchen Könnens. Aber trotzdem iſt das Geſamtbild des Schloſſes von gewaltiger Wirkung. Gerade die Miſchung der maleriſchen Motive mit dem ernſten Grundzug

ſeiner Palazzo-Architektur giebt ihm ſeine Bedeutung. Kein deutſcher Schloßbau hat gleiche Wucht, keiner gleiche Monumentalität. Schlüters Verdienſt iſt, den herben Ernſt des italieniſchen Entwurfes gemildert und in den Bau jenen Geiſt des preußiſchen Königthums hineingetragen zu haben, welches nicht in der Abſchließung vom Volk, ſondern in der innigen Verbindung mit demſelben ſeine Größe ſieht. Aus dem trotzigen Palazzo machte er ein preußiſches Königsſchloß.

Schlüter's Talent offenbarte ſich vorzugsweiſe in den Innendekorationen. In dieſen ähnelt er zumeiſt dem Münchner Effner: dieſelbe Miſchung deutſcher Phantaſie und breiter Kraft. Seine Stukkaturen durchbrechen das allerdings immer noch obwaltende Syſtem des Palazzo Pitti durch einen geſunden Realismus. Seine Figuren fügen ſich dem ornamentalen Willen nicht ſo ein, wie jene des Pietro da Cortona, ſondern durchbrechen naturaliſtiſch die Linien des Grundornamentes, ſeine Liebe für die Natur, für Pflanzen, Blumengewinde läßt ſich nicht zurückdämmen. Man kann Schlüter's Arbeiten im Berliner Schloß von jenen des Baratta an ihrem maleriſchen Grundzuge unterſcheiden. Er ſucht nach Formen, nach inhaltsreichen Beziehungen, das Ornament ſpricht zu ihm in ſinnbildlicher Weiſe, während die Italiener mit fertigen Gebilden ſicherer, architektoniſcher hantiren.

Von bemerkenswerther Bildung iſt die große Haupttreppe (Fig. 124). Die Grundmotive, namentlich die Ordnungen haben jene volle reiche Bildung, welche das Merkmal römiſchen Hochbarockes iſt. Aber in dieſe Architektur fügt ſich die maleriſche, architektoniſch nicht immer ganz klar gelöſte Stiegenanlage, der reiche von *Giovanni Simonetti* geſchaffene Figurenſchmuck, die bedeutungsreiche Dekoration in ächt deutſcher Weiſe ein.

Das Streben nach dem Beſonderen offenbart ſich in den kleineren Bauwerken des Meiſters. Sein Palais Wartenberg an der langen Brücke zeigt bei durchaus geiſtvoller und eigenartiger Behandlung doch eine auffällige Unzulänglichkeit in den Verhältniſſen und Profilen. An dem Kameke'ſchen Gartenhaus, Dorotheenſtraße (1712), finden ſich Motive, welche an die Kunſt der Wiener Barockmeiſter mahnen, deren Kurvenprofile Schlüter mehrfach aufnimmt. Der Bau iſt von großem maleriſchen Reiz, doch für jene Zeit, in welcher die Bauformenlehre in ſo hohem Grade Allgemeingut der Künſtler war, von auffallend wenig architektoniſcher Haltung. Mehr findet ſich dieſelbe im Palais Kreutz, Kloſtergaſſe (1712), welches Schlüter's Schüler *Martin Heinrich Böhme* († 1725) vollendete, an dem die einfachen Architekturformen nur im Achſenmotive zu reicherer Geſtaltung geſteigert ſind.

Der deutſche Grundzug von Schlüters Architektur offenbart ſich

am ſtärkſten in den verſchiedenen Plänen zum Münzthurm 1702

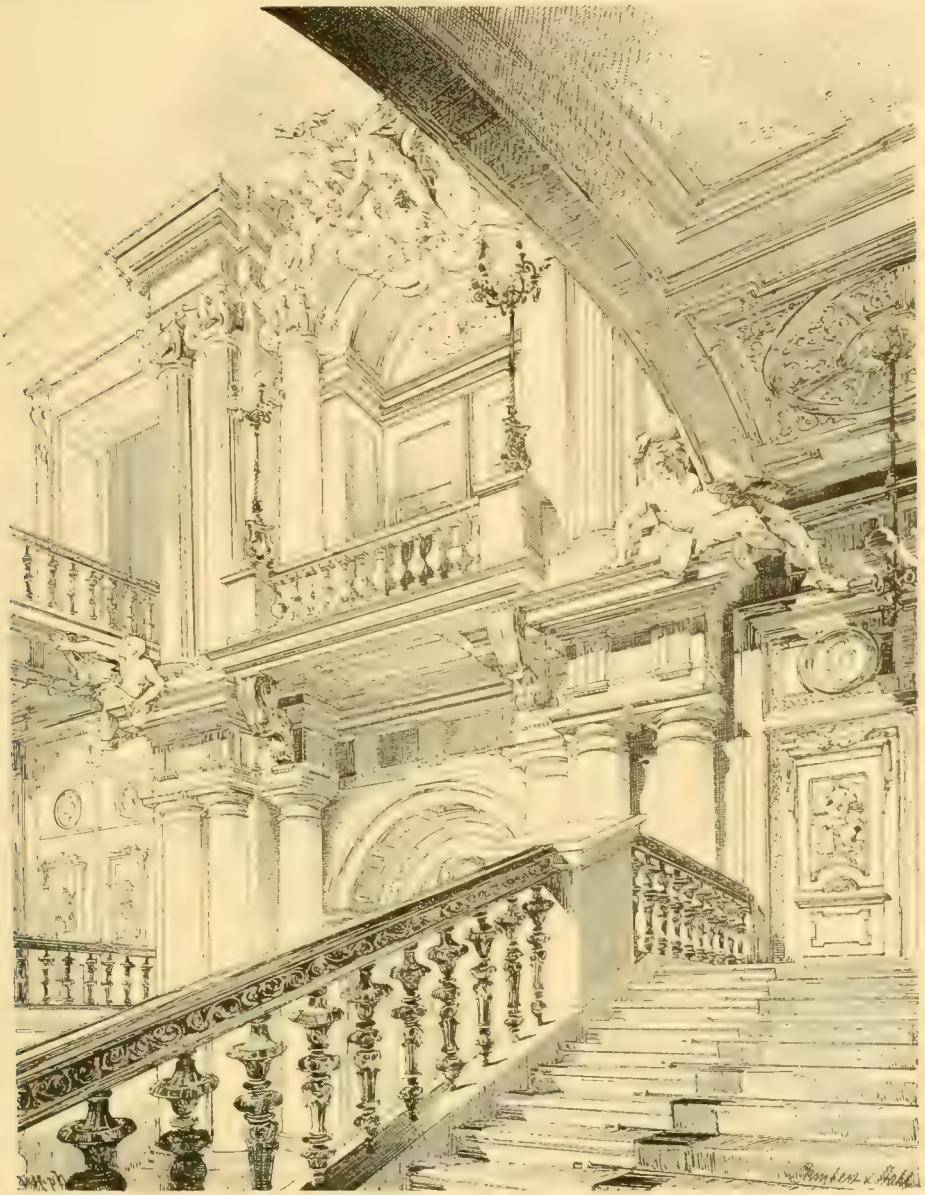


Fig. 124. Königliches Schloss zu Berlin. Haupttreppe.

und 1704), jenem unglückſeligen Bau, der als ein Prunkſtück gedacht war, aber infolge techniſcher Fehler dem Einſturz nahe kam und (1706)

abgebrochen werden mußte. Auch hier macht ſich eine Vorliebe für ſchwächliches Rahmenwerk, für maleriſch behandelte Reliefs geltend, auch hier iſt die Verbindung der architektoniſchen Maſſen, namentlich die Ueberführung von dem unteren geſchloſſenen Mauerkörper zu dem leichten Säulenbau der Obergeſchoſſe nicht ſo ſtraff und formenſicher, wie dies von dem Meiſter der Schloßfaçaden zu erwarten geweſen wäre.

Es erweiſt ſich demnach, daß der Tadel, welchen Eoſander und Sturm gegen die Zulänglichkeit des großen Bildhauers als Architekt ausſprachen, doch nicht ſo ganz ohne Grund war, wie man meiſt annimmt. Als Praktiker hatte er die übelſten Erfahrungen gemacht. Aber auch im Entwurf vermochte die zeichnende Hand dem Fluge ſeiner großen Seele nicht zu folgen. Seine architektoniſchen Werke ſind zwar ſtets geiſtreich, ſtehen aber keineswegs auf jener einſam ſonnenbeglänzten Höhe, auf der ſeine Bildnereien ſich befinden.[1])

Was Schlüter in Petersburg baute, wohin er ſich nach ſeinem Fortgang von Berlin 1713) begab, iſt noch nicht entſchieden. Wallé[2]) wies auf das Schloß Strelna hin. Ich möchte die Aufmerkſamkeit derjenigen, welche Petersburg kennen, auf den Bau der Akademie der Künſte hinlenken, an dem freilich Schlüters Name nicht genannt wird. Aber manche Form am Thurme derſelben ſtimmt mit jenen des Berliner Münſterthurmes überein.[3]) Als Architekten dieſes Baues werden aufgeführt: *Matternowsky*, *Korbel*, *Caietani*, (*Gaetano Chiareri?*) *Sempow* und *Johann Daniel Schumacher*.

Weniger ein Schüler als ein Mitſtrebender Schlüter's iſt *Paul Decker* (geb. zu Nürnberg 1677, † zu Bayreuth 1713). Dieſer Meiſter des Ornaments iſt ſeinem ganzen Weſen nach ein Süddeutſcher. Jene Formen, welche die Augsburger Stecher liebten und die katholiſch-barocken Meiſter ausgebildet hatten, waren ihm in hohem Grade zu eigen. Aber er war nicht umſonſt Proteſtant. *Dieussart* und ſeine ſtrengere Lehre hatten auf ihn Einfluß gehabt. So ſehr in ſeiner berühmten Veröffentlichung, dem „Fürſtlichen Baumeiſter oder Architektura civilis“[4]) Formen auf einander gehäuft ſind, ſo ſtreng ſind doch im Vergleich zu den Süddeutſchen die Profile gebildet. Wie ſehr er dieſe beherrſchte, lehrt ſeine „ausführliche Anleitung zur Civilbaukunſt“

[1]) Es wird die Aufgabe eines demnächſt erſcheinenden Aufſatzes ſein, für meine von der bisher geltenden Anſchauung über Schlüter abweichenden Anſichten Beweiſe beizubringen.

[2]) Schlüter's Aufenthalt in Petersburg, Berlin, 1883.

[3]) Joh. Dan. Schumacher, Gebäude der königl. Akademie der Künſte, Petersburg, 1741.

[4]) Augsburg, 1711–1713.

(Nürnberg, J. C. Weigel), in welcher er ſich auf die Säulenordnungen *Daviller's* und *Sturms* beruft, mit Vorliebe aber italieniſche Barockbauten darſtellt und in den Kirchenbauten ſich als von *Petrini* und der fränkiſchen Barockſchule beeinflußt erweiſt.

Wann Decker nach Berlin kam, iſt nicht ganz ſicher. Es ſcheint, als wenn dies einmal vor 1699, zum zweiten Male nach 1703 geſchehen ſei, die Zeit, zu welcher der Plan gefaßt wurde, den das Berliner Schloß auf ſeine heutige Ausdehnung zu erweitern. Vorher hatte ſich Decker bereits als ein ſelbſtändiger Meiſter bethätigt, indem er ſelbſt einen Entwurf zum Berliner Schloſs ſchuf und das Schloſs zu Erlangen, jetzt Bibliothek 1700—1703 erbaute. Die Façade wird durch ein dreifenſtriges Mittelriſalit gegen den Marktplatz, durch ein ſiebentheiliges gegen den Garten unterbrochen. Das Schema des gequaderten Erdgeſchoſſes, der toskaniſchen Pilatterſtellung durch die beiden Obergeſchoſſe wiederholt ſich an der ganzen Hofſeite und am Mittel der Gartenſeite. Die Uebereinſtimmung mit dem Charlottenburger Schloſs und mit dem Palais Krasinski iſt für dieſes brandenburgiſche Schloſs vielleicht kein Zufall. Fertigte Decker doch auch für Charlottenburg einen großartigen Plan. Die Details ſind in Erlangen ſehr beſcheiden, bildhaueriſcher Schmuck fehlt faſt ganz, der Geſamtwirkung haftet eine gewiſſe Trockenheit an. Es beſtand alſo ein merklicher Unterſchied zwiſchen dem in freien Phantaſien ſich ergehenden und dem ausführenden Künſtler, der ſich in der Vergleichung jener Stiche zum Schloſs mit der Wirklichkeit deutlich erkenntlich macht.

Von den Flügeln, welche an das Schloſs angebaut werden ſollten, wurde nur die Concordienkirche 1710 aufgeführt. Außer den etwas reicher gehaltenen Säulenthoren in der Achſe iſt die Geſtaltung auch dieſes Bautheiles ſehr ſchlicht. Nur die von dem Bildhauer *Kaetz* gefertigte große Fontaine, ein traurig mißglücktes Werk, zeigt einen Anlauf zu reicherer Formenentfaltung.

Im Jahre 1711 lebte Decker ſchon wieder in Nürnberg, obgleich er Pfalz-Sulzbach'ſcher Hofbaumeiſter war. Ob er in Sulzbach ſelbſt für dieſen Hof baute, weiß ich nicht zu ſagen. Schon 1713 kam er wieder in brandenburgiſche Dienſte, indem er bayreuthiſcher Hofarchitekt wurde. Damals auch gab er ſeine Pläne für die Schlöſſer Berlin und Charlottenburg heraus. Im erſten war es ihm um die Façade gegen den Luſtgarten zu thun, der er Sturm'ſchen Theorien entſprechende Ordnungen geben wollte. Für Charlottenburg aber plante er um den alten, ſtark veränderten Kern eine jener gewaltigen Anlagen, in deren Aufbau ſich die Kraft des jungen Staates würde erſchöpft haben.

Deckers Name iſt weniger durch ſeine Bauten, als durch eine Anzahl von Ornamentſtichen nach ſeinem Entwurf bekannt geworden, in erſter Linie aber durch jenen „Fürſtlichen Baumeiſter oder Architektura civilis“, welche 1711 1713 in Augsburg erſchien. In dieſem höchſt merkwürdigen zweibändigen Kupferwerke ſtellt er den idealen Entwurf eines Schloſſes dar, nicht etwa weil er ſich für einen beſonderen vornehmen und ausgelernten fürſtlichen Baumeiſter ausgeben wolle, ſondern vielmehr, weil er eine Ehre darin ſuche, wenn er ſich „anderer Virtuoſen und vollkommenerer Künſtler emſiger Nacheifrer“ nennen dürfe. Er betont beſonders noch, daß er „die Regeln der Symmetrie und die Abwechslung in den Zierraten in Obacht genommen“ habe. Der Grundriß des Baues beſteht aus Mittelbau und zwei rechtwinklig anſtoßenden Flügeln. In der Mitte nach dem Hof zu liegt die Prunktreppe, dahinter in den beiden Hauptgeſchoſſen der Saal. Eine Anzahl von mittelgroßen Räumen zu beiden Seiten einer mittleren Scheidemauer ziehen ſich längs der Hausfronten hin und finden in dem „Paradezimmer“ mit Alkoven, Bett und anſchließendem Kabinet nach franzöſiſcher Sitte ihren Abſchluß. So in beiden Stockwerken. Inmitten der Seitenflügel liegen wieder den ganzen Bau durchſchneidende Treppen, welche die gegen das Paradezimmer zu angeordneten Kinder- oder Schreibſtuben von den Eckpavillons mit ihren Nebenräumen trennen. Dieſe beherbergen im Erdgeſchoß den Speiſeſaal mit anſtoßendem Spielzimmer und die Bibliothek, im zweiten Stock wieder den Spiel- und Tafelſaal oder den „Spazierſaal“ und die Kapelle, im Erdgeſchoß dagegen den Grottenſaal mit Waſſerkünſten. Die Wirthſchaftsräume ſind in dem Keller, die der Dienerſchaft in einem oberen Halbgeſchoſſe untergebracht. Der Grundriß umfaßt wohl alle Räume eines fürſtlichen Hofhaltes, geſtattet einen wirkungsvollen Aufbau, bequem im Sinne etwa der franzöſiſchen Anlage iſt er jedoch keineswegs. Es fehlt namentlich im ganzen Hauptflügel an Nebentreppen für die Bedienung. Nur in Verbindung mit den Schlafräumen ſind dieſe angebracht. Niemand kann in die Speiſeſäle, ohne den Hof überſchreiten zu müſſen. Die Anordnung der Säulen der Kapelle über dem freien Bibliothekſaal iſt eine techniſche Unmöglichkeit. Der Schwerpunkt iſt auf die dekorative Seite des Entwurfs gelegt. Und hier leiſtet denn Decker geradezu Erſtaunliches. Die Façade in ihren Rücklagen ſteht zwar noch ganz unter dem Einfluß des Berliner Schloſſes, nur daß über dem Halbgeſchoß das eine Attika tragende Hauptgeſims in mächtiger Höhe undurchbrochen fortläuft. Den Mittelbau gliedert über der bis zum erſten Stock geführten glänzend dekorirten Rampe *eine* Ordnung halber und jenſeits der Vorfahrt voller Säulen von korinthiſcher Bildung. Ueber dieſem Rieſenportikus erhebt ſich ähnlich

noch ein weiterer Raum minder hoher, giebelbekrönter — allerdings außer jeder Beziehung zu den übrigen Räumen ftehender Saalbau. Die Eckpavillons gliedert eine entfprechende Pilafterordnung und bekrönt eine kräftig profilirte Kuppel. Das Detail ift reich, doch wohl vertheilt, fehr oft unmittelbar vom Berliner Schloffe entlehnt.

An Ueberfchwänglichkeit in der Innendekoration, in der unerfchöpflichen Fülle neuer kunfttechnifcher Hülfsmittel, figürlicher und ornamentaler Dekorationen, malerifchen Details überragt Decker feine Berliner Kunftgenoffen ebenfo, wie er ihnen im Plaftifchen an ernfter Würde und Kraft nachfteht. Es zeigt fich in ihm die leichtere, lebhaftere Art des Franken, verbunden mit einer zeichnerifchen Meifterfchaft, welche ihn alle Schwierigkeiten überwinden, nie um fchmückende Gebilde verlegen fein läßt, fei es, daß er Statuengruppen oder riefige Fresken, landfchaftliche Gobelins oder Unteranfichten phantaftifcher Deckenarchitekturen, weite Säle mit fchweren Säulen und gewichtigen Gefimfen und reichftukkirten Decken oder zierliche Kabinets mit Lackarbeiten und Nippfachen entwerfe, überall packt er mit ficherer Hand die fchwierigften Fragen an, unbeforgt, daß ihn fein Können verlaffe und müßte er fich auch zuletzt mit einigen plaftifchen Wolken und die architektonifche Linie rückfichtslos überfchreitenden Figuren behelfen. Kein Künftler feit Ditterlin, namentlich kein Nichtdeutfcher, hat annähernd das dekorative Virtuofenthum bis zu jener Höhe getrieben, als es fich in diefen Blättern Deckers zeigt.

In den Formen gemäßigter zeigt fich Decker in feiner „ausführlichen Anleitung zur Civilbaukunft, Nürnberg“.

Der Vergleich der Entwürfe Deckers zu verfchiedenen Landhäufern und Gartenanlagen mit den im Schloß Eremitage bei Bayreuth[1] ausgeführten Baulichkeiten und der alten Darftellung feines Parkes bringt den Gedanken fehr nahe, daß unfer Meifter auch an diefem Bau den wefentlichften Theil gefertigt habe. Leider ift es mir unmöglich gewefen, eingehendere gefchichtliche Angaben über denfelben zu erhalten, als daß der Bau 1715 vom Markgrafen Georg Wilhelm († 1730) begonnen und vom Markgraf Friedrich vollendet worden fei.

Die „alte Eremitage“ gehört wohl noch der Periode Deckers an. Namentlich im großen Ordenfaale zeigt fich noch ftark das Barocke als vorherrfchend: Die derben, wulftigen Kartufchen über Fenfter und Thüren, die Vorliebe für gebrochene Gerade im Friesornament, die

[1] H. Kaftner, Eremitage und Fantaifie, Bayreuth, 1872. Derfelbe, Bayreuth, Bayreuth, 1872.

durchaus ſelbſtändig, nicht antikiſirend, gebildeten Pilaſterkapitäle, die derb gegliederte, reich ſtukkirte Decke. Die anderen Bautheile dagegen ſcheinen erſt unter der Markgräfin Sophie Wilhelmine Friederike zu Stande gekommen zu ſein.

Während Augsburg ſich nach beſten Kräften der katholiſchen Architekturbewegung anſchloß, befindet ſich Nürnberg auf der Seite des Proteſtantismus. Baukünſtleriſch kommt dies durch den Meiſter *Johann Trost* († 1700) zum Ausdruck, einen Künſtler, welcher, wie aus verſchiedenen ihm und ſeinem Sohne gemachten Widmungen von bauwiſſenſchaftlichen Werken hervorgeht, einer ungewöhnlichen Anerkennung gerade bei ſeinen Fachgenoſſen ſich erfreute. Von ihm ſtammt namentlich die Aegidienkirche in Nürnberg (1711—1718). Es handelte ſich um den Ausbau der Brandſtätte eines mittelalterlichen Gotteshauſes. Während Querſchiff und Chor, welche im Weſentlichen erhalten geblieben waren, in ihrer Anlage nur unbedeutende Veränderungen erfuhren, geſtaltete Troſt das Langhaus, deſſen äußere Umfaſſungslinie beibehalten wurde, zu einem großen Oval, einem Predigtſaal um, indem er in die Ecken die Treppen zu den balkonartigen Emporen verlegte. In der Stukkirung des Gewölbes zeigt ſich Decker's Einfluß, während auf die mit zwei ſtattlichen Thürmen verſehene Façade die Nähe ſüddeutſch-katholiſcher Kirchen ſchon bedeutend eingewirkt hat.

Das anſtoßende Gymnaſium, ein zweckentſprechend einfacher Bau, und die Wiederherſtellung der gleichfalls durch Brand zerſtörten Kurfürſtenkirche iſt gleichfalls ſein Werk. Das Schloß Schwarzberg wurde durch ihn „reparirt und à la moderne zugerichtet“. Von ſeinen Söhnen iſt der jüngere, *Gottlieb Trost*, der bis 1700 in polniſchen Dienſten ſich befand, ſein Nachfolger geworden, als welcher er das Zeughaus umbaute. Seine Thätigkeit im Weſten weiſt uns wieder auf die Entwicklung der Baukunſt in Polen und Sachſen hin.

Literariſch vertrat dieſe Kunſtart *J. M. Leuchte* mit ſeinem in Augsburg erſchienenen, Portale, Fenſter und Balkons darſtellenden Werke, ferner *P. J. Sänger* in ſeiner „Vorſtellung moderner Gebäude, zur Pracht, zur Zierde und zur Bequemlichkeit eingerichtet“ (Nürnberg), die beide in ſtark bewegten, barocken Bildungen ein derbes Stilgefühl bekunden.

Kurfürſt Friedrich August I. von Sachſen, als König von Polen oder Auguſt II., der Starke, hatte den Thron ſeiner Väter beſtiegen, nachdem ſein Bruder Johann Georg IV. plötzlich in jungen Jahren geſtorben war. Dem Brauche nachgeborener Prinzen folgend, hatte er die Höfe

Europas in großer Rundreiſe beſucht und ſich bei glänzenden geiſtigen Anlagen und ſchier unverwüſtlicher Körperkraft alle jene Vorzüge eines vollendeten Hofmannes angeeignet, welche damals in noch weit höherem Maße wie heute von den Fürſten verlangt wurden. Nun zur Regierung berufen, ſah er in der altmodiſch gewordenen Reſidenz, in den zwar prunkhaften aber kunſtloſen Feſten ſeines Hofes ein Hinderniß zur Entfaltung wahrhaft fürſtlicher Eigenſchaften, trachtete er, alle jene Genüſſe, welche er draußen in der Welt kennen gelernt, nach Dresden zu verpflanzen. Als er gar ſeit 1698 die polniſche Königskrone ſich in Krakau auf's Haupt geſetzt hatte, ſeit ihn jenes eigenartig phantaſtiſch wilde Reich aufnahm, welches er nicht nur durch Waffengewalt, ſondern durch beſtrickenden Glanz eines die Großen des Landes überbietenden Prunkes im öffentlichen Auftreten an ſeine Perſon zu feſſeln hoffte, entfaltete ſich ſein künſtleriſches Streben zu immer großartigeren Anſtrengungen. Die erſten Jahre ſeiner Regierung noch begnügte er ſich mit den vorhandenen Baulichkeiten, aber als 1701 das Schloß zu Dresden in ſeinen weſentlichen Theilen ein Raub der Flammen wurde, begann ein ununterbrochenes Planen für großartige Bauwerke, ſowohl in Sachſen, wie in Polen, deſſen Ergebniß eine Menge weit ausgedehnter und überſchwänglicher, von den Dresdner Archiven und Bibliotheken noch bewahrter Entwürfe ſind. Und dieſe Pläne ſind nicht nur der Ausdruck eines auf's Höchſte geſteigerten Prachtbedürfniſſes, ſondern geradezu eine künſtleriſche Arbeit des Königs ſelbſt. So wenig ſich das Benehmen desſelben als Politiker vor dem Richterſtuhl der Sittlichkeit und der Weltklugheit vertheidigen läßt, ſo iſt doch bei ſeiner Beurtheilung als Fürſt wohl die Zeitauffaſſung von der Aufgabe eines ſolchen zu berückſichtigen. Den Mitlebenden erſchien er durchaus nicht als ſo verwerflich, wie ihn die nachfolgende Zeit ſchilderte. Hier aber werden wir den Künſtler zu preiſen haben, den wohlgeſchulten Leiter großartiger Feſtlichkeiten, der durch die Maſſen der bunt Gekleideten, durch die Anlage luſtiger Augenblicksbauten, durch die von ihm ausſtrahlende, über die nächſte Umgebung hinaus auf die letzten Kreiſe des ſtaunend herbeigeeilten Volkes wirkſame, heitere, ſinnlich derbe, von verweichlichender Ueberfeinerung freie Lebensluſt ſeine Mitwelt entzückte, der unermüdlich war, Neues, Eigenartiges für ſeinen Hof zu erdenken und ſelbſt in Verwirklichung zu ſetzen; den Künſtler werden wir aber auch würdigen müſſen, der ſich zu ernſter Arbeit mit ſeinem Baumeiſter verband, der ſelbſt als einer der erſten deutſchen Feſtungsbaumeiſter noch heute allgemein anerkannt iſt, der unermüdlich zu neuer Umformung der Baugedanken anregte, mit leichtem Stift die ihm vorgelegten Grundriſſe und Anſichten umzeichnete und mit tiefer Theil-

nahme über die angefangenen Bauausführungen ſelbſt wachte. So ſchwer es war, Auguſt zu den nüchternen Regierungsgeſchäften, ja nur zu einer Unterſchrift zu bewegen, ſo ausgedehnt iſt ſeine entwerfende Thätigkeit, die ihm hier einen Platz unter den Meiſtern der Baukunſt ſichert. Denn jener Zug der Großartigkeit und derb heiteren Pracht, welche die Bauwerke namentlich der früheren für ihn arbeitenden Künſtler gleichmäßig durchweht, ging von dem Könige ſelbſt aus.

Nicht minder iſt es ſein Verdienſt, ſich mit den geeigneten Meiſtern umgeben zu haben, welche ſeinen Gedanken den formalen Ausdruck zu geben verſtanden. Bei der Förderung ſeiner Pläne, welche in Dresden mit dem Jahre 1701 beginnen, ſind die politiſchen Verhältniſſe von entſcheidender Bedeutung; die Niederlage, welche König Karl XII. von Schweden den Sachſen bei Kliſſow (1702) und bei Pultusk (1703) beibrachte, die Erhebung Stanislaus Lescynski's auf den polniſchen Thron und endlich der ſchmachvolle Frieden von Altranſtädt (1706) hinderten die Ausführung der damals entworfenen, ins Ungemeſſene ſchweifenden Pläne. Es verging unter ſolchen Vorbereitungen die traurige Zeit des nordiſchen Krieges mit ihren Demüthigungen und Geldverlegenheiten, bis dann 1709 der Stern Karl's XII. erloſch, Auguſt von Neuem nach Polen zog und endlich die Durchführung des lang gewünſchten, lang vorbereiteten Schloßbaues begonnen werden konnte. Die folgende Zeit wandte der König ſeine Vorliebe auf Polen, während er die ſächſiſchen Bauten ſeinen Günſtlingen überließ — ſchon deshalb, weil die Stände ihm bei ſeiner Verſchwendung auf die Finger ſahen, bis die Konföderation von Tarnograd 1715 und die ihr folgende Revolution auch die Ausführung der dortigen Entwürfe verhinderte und wieder das Augenmerk des Fürſten auf Sachſen hinwies.[1])

In den erſten Jahren ſeiner Regierung ſcheint der Baumeiſter *Dietze* das Vertrauen des Königs beſeſſen zu haben, aber ſeit dem Jahre 1705 tritt *Matthäus Daniel Pöppelmann* (geb. zu Dresden 1662, † daſelbſt 1736) in erſte Stelle — wohl als Belohnung für deſſen Leiſtungen bei der nunmehr mit regſtem Eifer betriebenen Planung des Schloſſes zu Dresden, deren einzelne Entwicklungsſtufen ein erhaltener Band Originalentwürfe darſtellt, der etwa um 1705 begonnen wurde und deſſen Skizzen zum Bau des Zwingers beweiſen, daß der Band vor 1710 nicht geſchloſſen wurde.

[1]) Vergleiche R. Steche, Die Bauten von Dresden, Dresden, 1878. Seitdem Dr. Steche den hiſtoriſchen Theil dieſes Werkes ſchrieb, hat er eine große Anzahl weiterer Entwürfe ſächſiſcher Architekten in den Archiven gefunden. Es würde für die Erkenntniß der Baukunſt jener Zeit von hohem Werth ſein, wenn er bald in den Stand geſetzt würde, die Veröffentlichung derſelben einzuleiten.

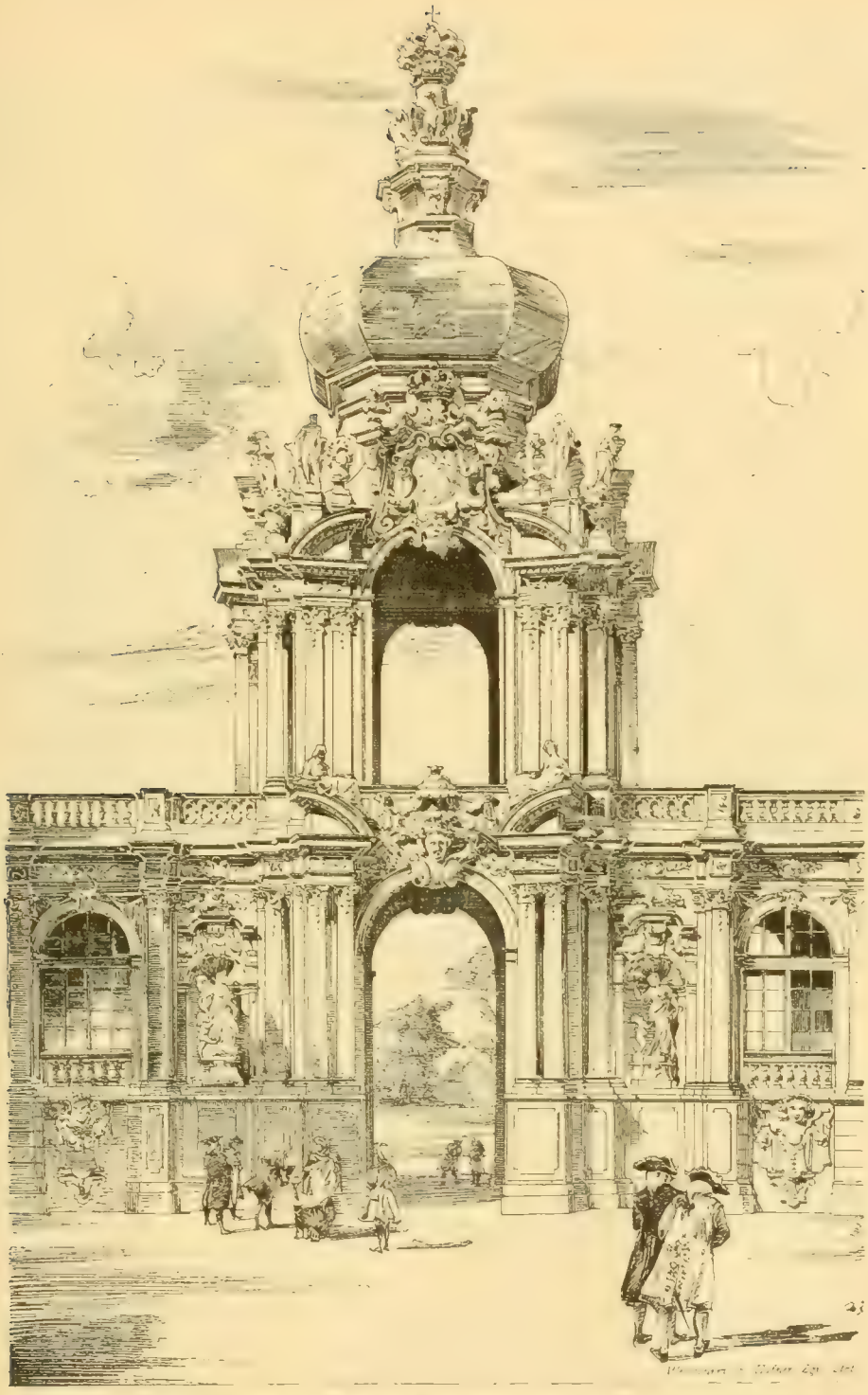


Fig. 125. Zwinger zu Dresden. Südpavillon

Zunächſt ſehen wir einen idealen Entwurf, der gewiſſermaßen das Programm eines fürſtlichen Schloſſes feſtſtellt. Ein Vorhof mit Bogenhalle und thurmgekröntem Portal — ſchon hier unverkennbar die künſtleriſchen Anfänge des Zwingers — führt zu dem rechtwinkligen um einen zweiten Hof ſich lagernden Schloſſe. Die Architektur iſt geradezu eine Nachbildung derjenigen der Berliner Schloßfaçade, ſo daß ich beim erſten Durchſchauen jenes bisher unbekannten, in der Dresdner öffentlichen Bibliothek bewahrten Bandes glaubte, Zeichnungen Schlüters für dieſen ſeinen Hauptbau vor mir zu haben: dieſelben ruhigen Mauerflächen mit derb profilirten Fenſtergewänden und Verdachungen, dieſelben im Mittelbau durch zwei Oberſtocke reichenden Säulenſtellungen, dieſelbe Durchbildung des Hauptgeſimſes zu einem Mezzanin. Einen dritten Hof umſchließen ſeitlich die Kapelle und das Theater und in der Verlängerung der Achſe eine ausgedehnte Reithalle mit Pferdeſtällen.

Allein ſchon mit dem zweiten Blatt beginnt Pöppelmann dem beſonderen Fall des Dresdener Schloßbaues näher zu treten, beginnen die deutſchen Eigenthümlichkeiten mehr in den Vordergrund zu rücken. Es ſind nur die Façaden ſeiner Entwürfe dem Bande einverleibt. Hier zeigt ſich der alte, durch *Klengel* umgebaute Schloßthurm zunächſt in drei großartigen Zeichnungen der Anſicht gegen die Elbe erhalten, ja etwa an der Weſtecke des jetzigen Schloſſes wiederholt und dieſes bis in die Mitte des heutigen Theaterplatzes verlängert, ſo daß eine Front von 300 Ellen oder 41 Fenſtern entſtand. Dabei nimmt die Architektur einen bereits reicheren Grundzug an. Eckpavillons, mächtige Ausbildung der Riſalite, Pilaſterſtellungen werden verſucht, um die gewaltigen Maſſen zu gliedern, beſonders aber, um das Mißverhältniß zwiſchen den beiden ſchlanken Thürmen und der wuchtigen Front auszugleichen.

In einem weiteren Plane wird der Schloßthurm entfernt und erſcheint in der Mitte der Façade eine Kuppel. Die Kunſt Pöppelmann's feiert in dieſem fünften Entwurf ihren höchſten Triumph. In der Gruppirung der Maſſen ſteht dieſer Bau der Berliner Schloßfaçade mit ihrem gewaltigen Triumphbogen im Mittel nahe, in der Durchbildung des Details jedoch zeigt der ſächſiſche Künſtler ſich zum erſten Mal in voller ſprudelnder Schaffenskraft, in höchſter Urſprünglichkeit. Die Façade hat zwei Haupt- und drei Nebengeſchoſſe, deren oberſtes nur durch Ochſenaugen erleuchtet wird. Dieſer reiche Wechſel der Fenſterverhältniſſe geſtattet dem Meiſter die lebendigſte Gliederung der mächtigen Flügelbauten. Fahnen, Embleme, vorquellendes Ornament umrahmen die Bauformen, Figurengruppen bekrönen die Baluſtrade über dem kräftig abſchließenden Hauptgeſims. Die Ecken des Baues ſind durch große Pavillons betont, an denen die rieſigen Säulen wieder

auftreten, welche den Mittelbau zu einem Prunkthor gewaltigter Art geftalten; über diefen ragt eine von gloriettenartigen Hallen begleitete,

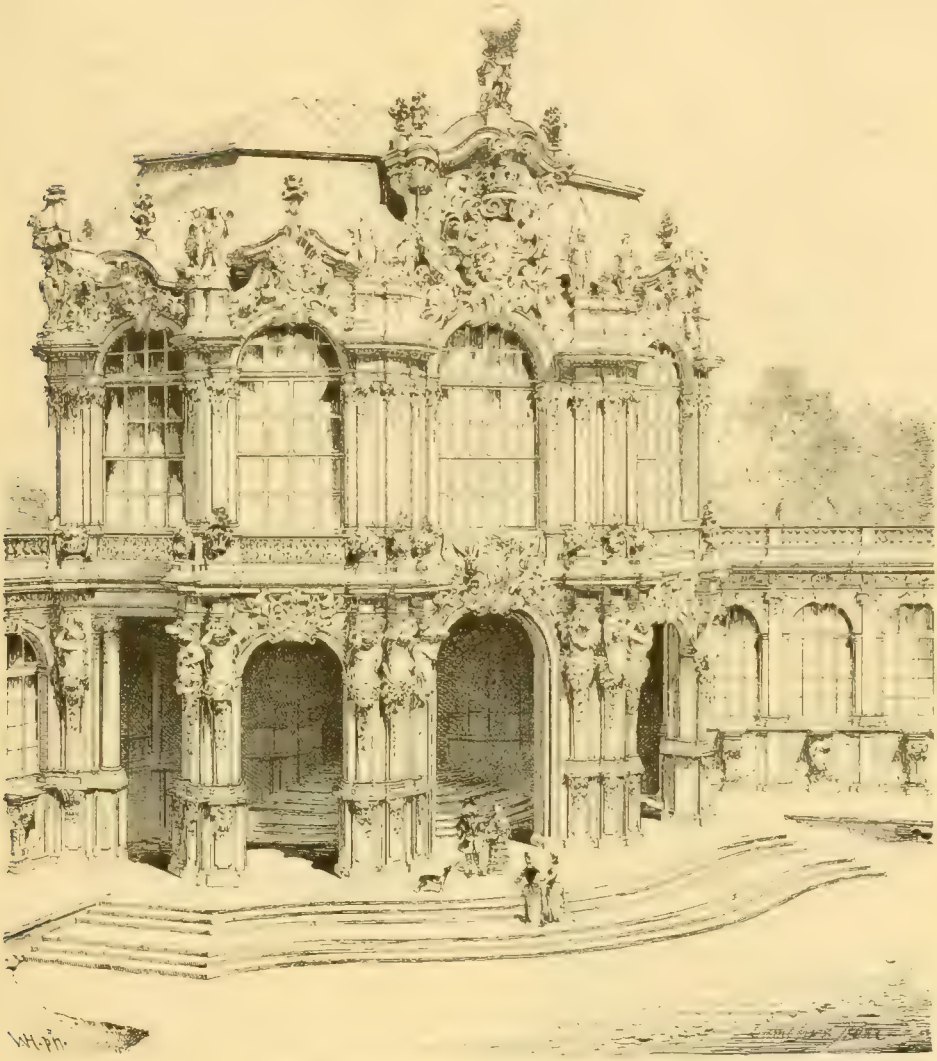


Fig. 121. Zwinger zu Dresden. Weftpavillon.

vorherrfchende Kuppel empor. Pöppelmann hat fich von dem italienifchen Grundzug des Berliner Schloffes befreit und geht nun feine eigenen Bahnen.

Wenn man ſeine meiſt flüchtigen, leicht mit Tuſche angelegten Federzeichnungen zum Zwinger mit dieſem ſelbſt vergleicht, ſo iſt man überraſcht, welche Summe von kräftigen Gedanken dem Meiſter während der Ausführung zugingen, wie er es verſtand, dem hingeworfenen Entwurfe im Augenblick des Werdens lebenſtrahlende Form zu geben. So würde auch der Schloßplan, unter ſeiner Leitung ausgeführt, an Pracht alles überboten haben, was jene prachtliebende Zeit ſchuf. Er wäre eine Ueberſetzung des Zwingers in's Rieſige geweſen.

Aber hiermit iſt dem Könige noch immer nicht genug gethan. Erſt der achte Plan bringt eine neue Grundrißanordnung. Die Hauptfaçade ſchwenkt gegen die Schloßſtraße um und erſtreckt ſich vom „Taſchenberg“ bis an die Elbe. Vor derſelben wird durch Abbruch des Georgenthores und der anſtoßenden Baulichkeiten ein freier Kolonnadenhalbkreis geſchaffen, an den der Stallhof in theilweiſer Erhaltung ſich anſchließt. Aber auch dieſer verſchiedenartig durchgeführte Gedanke mußte aufgegeben werden, um ſchließlich den Bau wieder zu beſcheidenen Verhältniſſen zurückzuführen, und wir finden im elften Entwurf einen Umbau des vorhandenen Dresdner Schloſſes, der trotz der Meiſterſchaft der Durchführung, der Wucht ſeiner Eckpavillons — geſtört allerdings durch den allzuſchlanken Schloßthurm — doch gegen die erſten Projekte ein Verzichtleiſten auf hohe Abſichten bedeutet.

Mit allen dieſen Entwürfen war ohne Zweifel von vornherein der Wunſch verknüpft, daß ein Vorhof, ein Zwinger ſich demſelben anſchließe. Bedurfte man doch eines ſolchen am Dresdner Hof bei den ſo beliebten Ringelſtechen, Carouſſels u. ſ. w. ſo dringend, daß wiederholt Augenblicksbauten am Schloſſe errichtet wurden. Ein mit Tekturen ausgeſtatteter Plan zeigt nun die erſten Skizzen zur Durchführung eines monumentalen Werkes dieſer Art. Es ſcheint zunächſt dasſelbe noch an Stelle des verbreiterten Stallhofes gedacht. Eine zweite Idee ſtellte den Säulengang zwiſchen zwei den Eckpavillons der Schloßfaçade ähnelnden Bauten und gab ihm eine Durchführung, die mehr und mehr in die Formen des durch den Meiſter zur Wirklichkeit gewordenen Zwingerbaues einlenkt, ſo daß die folgenden ſieben Blätter vollſtändig als Vorarbeiten für den nunmehr in den Grundmotiven feſtſtehenden Entwurf gelten können. So iſt auf weitem Wege, unter ernſtem und unermüdlichem Studium der Plan entſtanden, den eine glücklichere politiſche Lage in den Jahren 1710—1722 zur Durchführung bringen ließ.

Der Dresdner Zwingerbau Fig. 125–127, das Reſultat dieſes Planens, dankt wohl den ſo oft wiederholten Entwürfen ſeine ſo überaus einheitliche Durchbildung bei der barockeſten Behandlung des Details.

Weder vorher noch nachher hat Pöppelmann dieſe Vorzüge wieder in gleicher Weiſe erreicht. Dies beweiſt der ſeit 1710 entſtandene Mittelbau

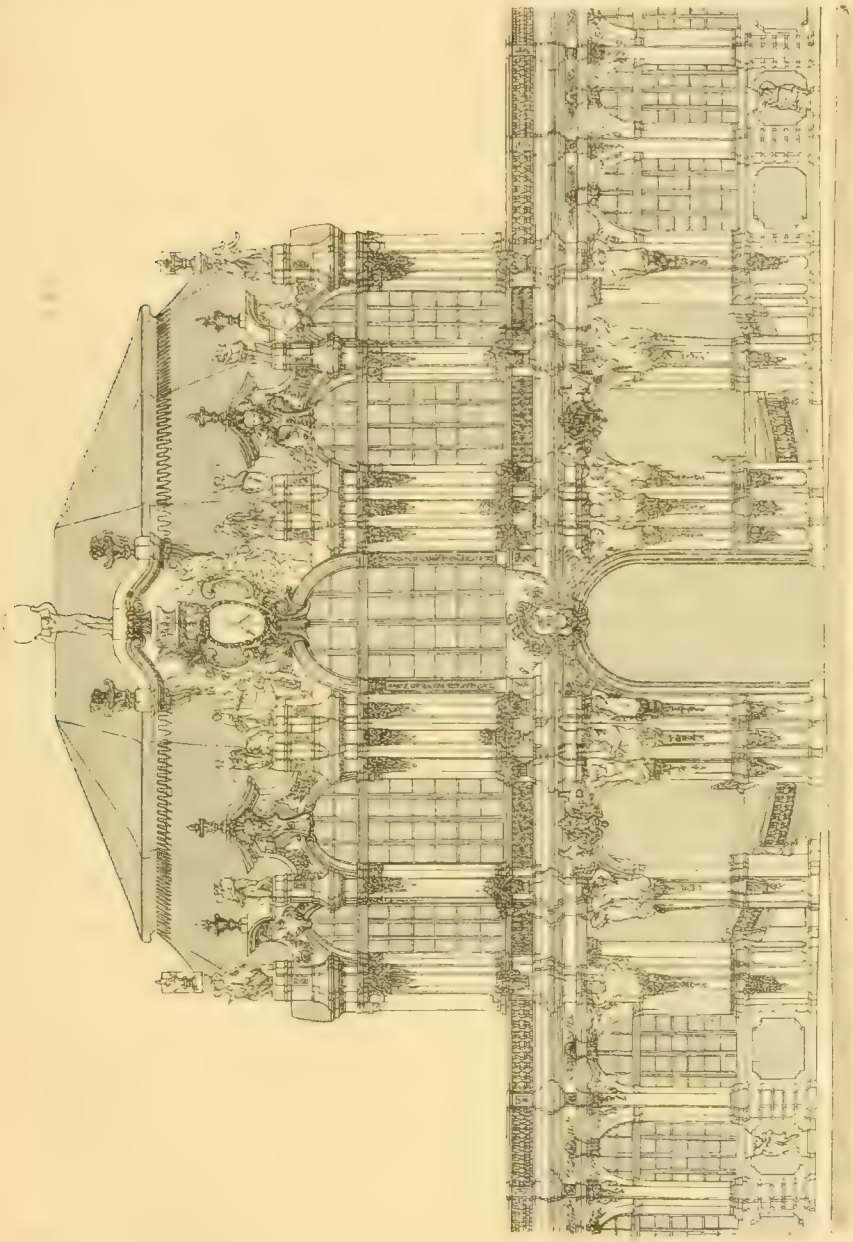


Fig. 127. Zwinger zu Dresden. Weſtpavillon, geometriſche Anſicht.

des ſogenannten Taſchenbergpalais in Dresden (Fig. 122), deſſen erhaltene Entwürfe, wie die Ausführung bei guten Verhältniſſen doch

noch unverkennbare Anlehnung an die Bauweiſe Karger's mit dem flachen, überreichen, mit Vorliebe als Füllungsmotiv angewendeten Pflanzenornament, mithin eine gewiſſe Unfreiheit auch in der Maſſenvertheilung zeigen. Es dürfte der Plan dieſes Baues in die Zeit fallen, ehe Pöppelmann 1710 Rom und Neapel und 1715 Paris beſuchte.

Die ernſtere, maſſige Form, die großartige Geſchloſſenheit der alten Barockfaçade iſt im Zwinger aufgegeben, an ihre Stelle tritt die leichte Anmuth und Zierlichkeit, kecke Laune, welche gebändigt wird durch ein hohes Schönheitsgefühl und eine geradezu erſtaunliche Gewandtheit in der Maſſenvertheilung. Klar liegt der Grundriß dieſes prächtigſten aller Ehrenhöfe da, ein Rechteck mit an den kurzen Seiten weit zurückbauchenden, halbkreisförmig geſchloſſenen Rundungen. Thürme von bewegteſter Form betonen die Achſen, höchſt wirkungsvolle Pavillons die Ecken des weiten Baues. Die Bauglieder ſind überall durch reiches Ornament, Fruchtſchnüre zwiſchen den formenſprudelnden Kapitälen, verkröpfte und ſkulpirte Geſimſe, durch wildbewegte Hermen, barocke Giebel und Schlußſteine u. ſ. w., durch ein ſanftes Ineinanderſchwingen aller architektoniſcher Linien ſcheinbar zu einer unerſchöpflichen Fülle des Details aufgelöſt. Sie fügen ſich aber doch durch die ruhige Durchführung des Hauptmotives, der wohlgeplanten Arkadenſtellung des Erdgeſchoſſes wieder ruhig in einander, ſo daß nirgends ein Detail ſich aufdringlich hervorthut, wie auch in den letzten Winkeln nie die Phantaſie das geringſte Ermüden zeigt. Die höchſten Leiſtungen dekorativen Reichthums bilden die Achſenbauten, deren das Obergeſchoß bildende zweite Arkadenreihe durch Uebereckſtellung der Säulen und Pilaſter, durch ein mannigfaltig abgeändertes Syſtem von Verkröpfungen der Geſimſe, durch bekrönende Fruchtkörbe, Statuen, Giebel und Wappen wirkungsvoll von den breiteren, ſchlichter gehaltenen Eckbauten abſticht. Thurmartige Manſartdächer von den ausſchweifendſten Formen heben hier die polniſche Königskrone, dort die Statue des Atlas als ihre Bekrönung hoch über die umliegenden Bautheile empor.

Leider blieb der Zwinger unvollendet. Der Thatkraft preußiſcher Könige gelang die Vollendung des Schloſſes, welche den öſterreichiſchen und ſächſiſchen Herrſchern verſagt blieb. Der Bau begann 1711 an der Seite gegen den noch heute als „Zwingerberg“ erhaltenen Feſtungswall. Damals entſtand wohl auch ſchon jenes ſo köſtlich maleriſche „Dianabad“ in der nordweſtlichen Ecke, eine Probe der Barockkunſt in ihrer unvergleichlichen Anmuth. Später folgte die Südſeite, den Beſchluß machte 1722 die 1849 durch Brand zerſtörte Oſtſeite. Die Nordfront blieb liegen, ebenſo wie die zahlreichen Pläne für ein

an der Elbe in der Achse des Zwingers an Stelle des heutigen italienischen Dörfchens anzulegendes Schloß.

Von der inneren Einrichtung des Gebäudes hat sich nur ein Saal erhalten, der sogenannte mathematische Salon im Südwestpavillon, in welchem die Bogenstellungen des Aeußeren wiederholt, wenn sie gleich aus edlerem Material gefertigt sind. Ein vergoldetes ruhig gehaltenes Hauptgesims trägt das die ganze Decke füllende Gemälde des Franzosen *Louis Silvestre*, eines Schülers des Lebrun.

Während noch der Zwinger in vollem Bau war, stellte der König seinem Baumeister bereits in Polen neue, zum Theil noch bedeutendere Aufgaben. Freilich ist fast alles der Zerstörung verfallen, was Pöppelmann für Warschau Großes und Schönes schuf: so die mächtige Anlage des Sächsischen Palais, welches der König aus dem 1712 erkauften Palais Bielinski zu stattlicher Ausdehnung erweiterte. Von den Kapellen und Theatern, Galerien und Prachttreppen an diesem hat sich nichts erhalten, nur der schön angelegte Garten bildet noch heute den Glanzpunkt der polnischen Hauptstadt. Aehnliche Palais, wie das jetzt im Stil Schinkels umgebaute Blaue Palais (jetzt Zamoyski), welches August für die Gräfin Orselska errichten ließ, das später durch den Grafen Brühl erweiterte Palais Sendomir (Brühlowski), dessen Façade sich noch erhielt, zeigen mehr oder minder verwandte Anlagen. Die prächtigen, doch nie zur Ausführung gelangten Pläne für das Königsschloß zu Warschau seien hier erwähnt.

Pöppelmann und neben ihm der Architekt *Johann Siegmund Deybel* († zu Paris 1718) scheinen auch die Beauftragten des Königs bei der Errichtung von „Jerusalem" gewesen zu sein. Diese merkwürdige Anlage bestand in einer getreuen Wiedergabe jener Bauten, welche zu Ende des 15. Jahrhunderts als Nachbildungen des heiligen Grabes in Jerusalem zu Görlitz aufgerichtet wurden. König August ließ dieselben aufnehmen und an der Allee nach Schloß Uyasdov neu errichten. Das Schloß selbst aber sollte als Grabeskirche derart eingerichtet werden, daß sein quadratischer Hof überkuppelt und in Höhe des ersten Geschosses überwölbt Kirche und Krypta gebildet haben würde.

Pöppelmann scheint namentlich von seiner Reise nach Paris bedeutende Eindrücke mit heimgebracht zu haben. Denn die Aufgaben, welche ihn in Dresden erwarteten, und bei denen er den Wettbewerb der inzwischen immer zahlreicher meist aus Berlin eintreffenden ausländischen Künstler zu bekämpfen hatte, zeigen eine Herabstimmung seiner barocken Neigungen. Er wurde zwar 1718 Oberlandbaumeister, strauchelte aber in der Gunst seines Fürsten durch dieselben Gewalten, welche Schlüter zu Fall gebracht hatten. Der Umbau des Schlosses

Moritzburg bei Dresden (1722—1730) iſt ſein Werk. Der erſte, weitausſehende Plan zu demſelben kam nur in verkleinerter Form zur Ausführung, doch ſo, daß die Landzunge, auf welcher das alte Schloß inmitten von Teichen lag, zu einer 250 zu 200 Meter meſſenden Inſel in einem ſonſt in ſeinem natürlichen Ufer belaſſenen See wurde. Der Barockmeiſter verband die einzelnen Theile, welche im alten Renaiſſanceſchloſſe getrennt neben einander ſtanden, zu einem Ganzen. Lag der alte Bau breit und trotzig da, ſo ſtrebte das wohlgegliederte Neue flott in die Höhe. Wenn auch faſt jedes Ornament an demſelben fehlt, wenn kaum Geſimſe die Stockwerke, Gewände die Fenſter gliedern, verleugnet das Schloß durchaus nicht die heitere Pracht, welche ſeiner Entſtehungszeit eigen iſt. Im Jahre 1727 begann die Dekoration des Baues. Damals wurden wohl auf den Poſtamenten der Terraſſe jene eigenartigen Vaſen, Kindergruppen, an den Rampen die blaſenden Jäger aufgeſtellt, die in ihrer überaus ſtilmäßigen Geſtaltung ein Wahrzeichen des Schloſſes bilden.

Aber auch hiermit war das Baubedürfniß des Fürſten keineswegs befriedigt, immer neuen Gedanken ſuchte er Geſtalt zu geben, namentlich aber beſchäftigte ihn ein unweit Pirna von ſeinem Günſtling, dem Generalfeldmarſchall A. C. Grafen Wackerbarth, begonnener Bau. Auf dem ſanft abfallenden Rücken eines Hügels bei dem Dorf Großſedlitz hatte ſeit 1720 der Graf ein jetzt leider nicht mehr erhaltenes Schlößchen in Verbindung mit einem ausgedehnten Parke angelegt, welches 1723 in des Königs Beſitz überging, doch mit der Bedingung, daß der Kauf geheim gehalten und der Ausbau der Anlage unter Wackerbarths Namen fortgeführt werde. Jedoch ſcheint es an den Mitteln zum Ausbau eines größeren Schloſſes gefehlt zu haben, denn nur ein wenig verziertes Orangeriegebäude wurde durch den Architekten *Knöfel* in der Achſe der räumlich gegen die erſten Pläne verringerten Gartenanlage errichtet. Pöppelmann, ob er gleich an den Hochbauten nicht betheiligt erſcheint, führte jedoch, wie die Vergleichung dieſer mit anderen Arbeiten ergiebt, die wichtigſten Theile der erhaltenen Anlagen, jene der großartigen Terraſſen und der Gartenarchitektur, und zwar unverkennbar nach dem Vorbilde von Verſailles, aus. In geiſtvoller Weiſe benützte die Anlage eine Einſenkung im Hügel. Von der Orangerie herab führen von Arkadenreihen umfaßte breite Kaskadenbecken zu der Sohle derſelben hinab, während in der Achſe gegenüber von der Höhe in zahlreichen ſchmäleren Fällen das Waſſer aus einem engen, von Statuen umgebenen Becken herabrauſcht. Zu beiden Seiten waren in der Sohle große Blumenparterres geplant, von welchen jedoch nur das linke vollendet, von Arkaden umrahmt und mit Figurengruppen umgeben wurde.

So reich und malerisch das Ganze, so wirkungsvoll die einzelnen Theile sind, so fehlt doch der Anlage allzu fühlbar eine Mittelgruppe, welche durch ihre Größe die jetzt zu selbständig neben einander liegenden Glieder zusammenhält.

Der Feldmarschall von Flemming errichtete das sogenannte Holländische Palais zu Dresden (1715—1717), einen Bau, wie es aus den mangelhaften erhaltenen Abbildungen hervorgeht, von einfacher Gestaltung; durch *de Bodts* Umbau wurde er zum heutigen Japanischen Palais verändert (Fig. 128). Noch heute erkennt man im Hof, namentlich in den ihn umgebenden Arkaden mit ihren Hermen, Vasen und reicheren architektonischen Gebilden die Hand, welche den Zwinger schuf. Aber schon der Zweck des Baues, ein Heim für holländische Waaren, für das Porzellan zu bilden, zeigt den Beginn des Hinneigens zu der nun auch in Dresden mächtig werdenden hugenottisch-niederländischen Schule.

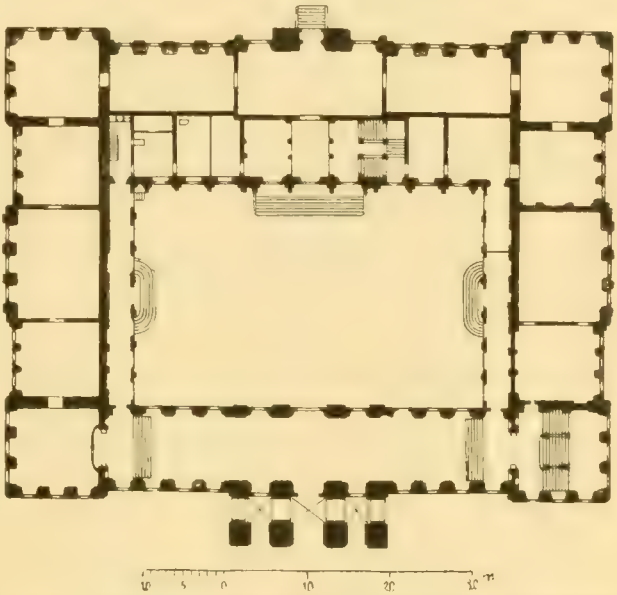


Fig. 128. Japanisches Palais zu Dresden. Grundriss des Erdgeschosses.

Die ganze Kraft der barocken Eigenart Pöppelmann's zeigt sich jedoch in den kleineren Bauten seiner Hand. Das bereits genannte Taschenberg-Palais, welches 1711 unter der Mitwirkung von *Karger* entstand und in dem Mitteltheil der Façade die alte Anlage sich bewahrt hat, zeigt uns die Anfänge seiner Kunst. Verwandter Art war das 1886 abgetragene Brühl'sche Palais, Große Schießgasse, bei welchem das zierliche Stukkornament, welches die Fenster umrahmte, an Stelle der architektonischen Gliederung trat. Auch sonst finden sich in Dresden solche Bauten in stattlicher Anzahl, ohne daß dieselben sich scharf von einander sondern ließen. Denn es folgte auf Pöppelmann und Bähr eine ganze Schule tüchtig gebildeter Architekten.

Theoretisch ist dieselbe von *Johann Rudolph Fäsch* durch ein Lehr-

Lehrbuch der Baukunſt vertreten;[1] namentlich die erſten der von ihm herausgegebenen fünf Bände zeigen in der Detaillirung und Geſamtauffaſſung die ſpätere Richtung Pöppelmann's in ſcharfer und lehrreicher Weiſe. Er giebt in dieſen zunächſt Muſter von Fenſtern, dann von Thüren und Thoren. Wenn er hinſichtlich der Theorie ſich auch zunächſt an Vignola hält, ſo entwickelt er doch namentlich in den Thoren immer keckere Uebereckſtellungen; die Säulen werden in Rinnen geſtellt, die Pilaſter in Krümmungen aller Art angewendet. Doch hält ſich Fäſch von dem Aufrollen der Geſimſe, von abgebrochenen Giebeln und dergleichen ganz fern, wenn auch Balkons, geſchwungene Geſimslinien mit in den Entwurf verſchmolzen ſind. Im letzten Theile behandelt er Mezzaninfenſter, Ochſenaugen, Kappfenſter u. ſ. w. und zum Schluß Kapitäle, welche wie er ſagt „nach eines jeden Gefallen mehr oder weniger verziert werden können". Die klaſſiſchen Puriſten mögen zu dieſer Meinung und zu den vorgeführten Pilaſterkapitälen, die durchweg freie, aus Gehängen, Köpfen, Fruchtſchnüren und Stoffgehängen gebildete Dekorativſtücke ſind, ſchon damals Ach und Weh geſchrieen haben. Bedeutender iſt eine zweite Veröffentlichung Fäſch's, welcher an der Dresdner Ritterakademie Architektur lehrte.[2] Jedem Bande geht in dieſer eine Widmung voraus. Zunächſt iſt *J. M. Dinglinger*, der berühmte Goldſchmied Auguſt II., im dritten Band der *„Baron von Göthe"* bedacht — er enthält Darſtellungen des Invalidenhauſes zu Chelsey bei London, welche dem Autor „ein gewiſſer General (alſo wohl *Bodt)* communicirt" habe, ferner desjenigen zu Paris und eines eigenen Entwurfes zu einem ſolchen. Die Darſtellung dieſes Baues wird im vierten Bande fortgeſetzt, deſſen erſtes Blatt den Namen des Nürnberger Meiſters *Gottlieb Trost* trägt.

Der Inhalt des Buches iſt in der Hauptſache eine Sammlung akademiſcher Entwürfe von meiſt nicht hohem Werth. In der Grundrißentwicklung zeigt ſich noch eine gewiſſe Unbeholfenheit, die Theilungsmauern ſind nicht nach Sturm'ſcher Regel „verſchränkt", ſondern gehen geradlinig durch die Bauwerke. Die Façadenentwicklung zeigt eine ſehr merkwürdige Schwenkung. Denn während im erſten Band alle jene Motive des Barockſtiles Dresdner Schule, die in der „Grundmäßigen Anweiſung" auftreten, verwendet ſind, werden ſie ſpäter mit jedem Jahre ſeltener. Der Einfluß *Bodt's*, *Longuelune's* und *Eosander's* zeigt ſich deutlich an dem ihnen untergebenen Lehrer der Akademie. Ja in der vorwiegenden Verwerthung ſchlichter Füllungen, namentlich

[1] Grundmäßige Anweiſung zu den Verzierungen, Nürnberg, Weigel.
[2] Verſuch ſeiner architektoniſchen Werke, Nürnberg, Weigel 1722—1729.

in den Rücklagen, in der eigenartigen Ausbildung der Attiken wie in

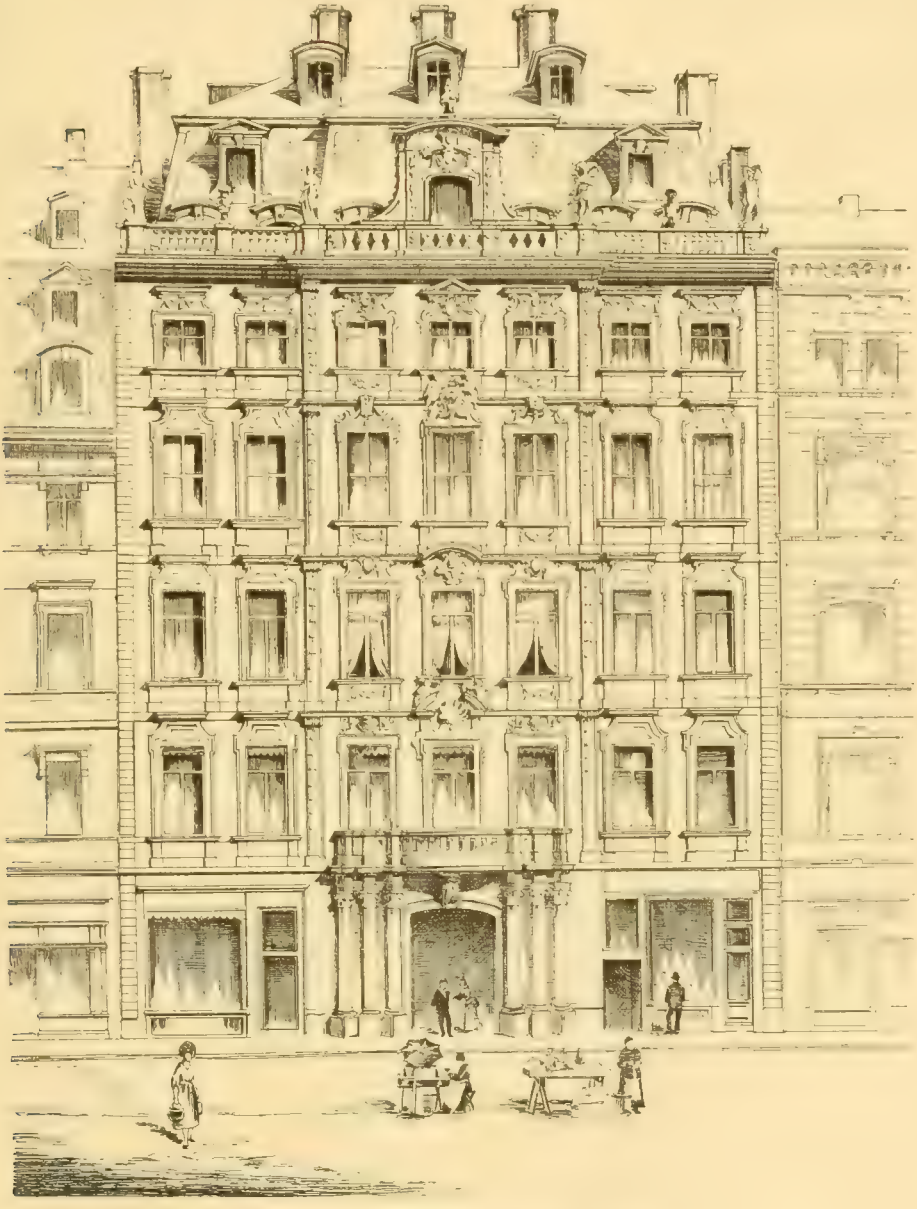


Fig. 122. Aeckerlen'fches Haus zu Leipzig.

der fortfchreitenden Entfaltung von Feinheit im Grundriß bekundet fich im letzten, 1729 erfchienenen Bande, daß der Meifter zwar fich

von den Dresdner Vorbildern nicht losſtrennen konnte, doch bemüht war, die neuere ſtrengere Richtung ſich anzueignen.

Unter den gleichzeitig ausführenden Architekten zeigt ſich *Georg Bähr* ſowohl in den ſchon genannten erhaltenen Bauwerken, wie auch in dem prachtvollen Lubomirsky'ſchen Palais (1720—1724) an der Ecke der Kreuz- und Weiſegaſſe noch in vollem Zuſammenhang mit der Formgebung Pöppelmann's. Dieſer Bau brannte leider zu Anfang des Jahrhunderts nieder. Eine nicht minder großartige ſtädtiſche Anlage war das Palais Flemming (1714—1720), an Stelle des jetzigen Landhauſes, welches 1760 niederbrannte. Die Architektur beider hat einen durchaus lokalen und eigenartigen Grundton, wahrt aber dem großen Meiſter des proteſtantiſchen Kirchenbaues völlig ſeine Sonderart. Minder ſelbſtändig dem leitenden Künſtler gegenüber erwies ſich der Stadtzimmermeiſter *Johann Gottfried Fehre*, der Erbauer verſchiedener ſtattlicher Dresdner Gebäude. Von ihm ſtammt die Löwenapotheke, der in Formen und Verhältniſſen gleich tüchtige Eckbau des Altmarktes und der Wilsdrufferſtraße, ferner der „goldene Ring“ (Neumarkt 3); der Oberlandbaumeiſter *Michael Plancke* (1657—1703), deſſen hervorragendſtes Werk das Haus Webergaſſe Nr. 35 iſt, und *Georg Hase*, der Erbauer des Palais Köſteritz (1760 niedergebrannt), welches an Stelle des jetzigen Gewandhauſes ſtand, ſowie des unverändert auf uns überkommenen, ſtattlichen Bürgerhauſes Frauenſtraße 12, ſind gleichfalls als tüchtige Künſtler zu beachten. In zahlreich erhaltenen Architekturen, namentlich auch in überaus zierlichen und reichen Bauten geringer Breitenverhältniſſe ſehen wir die Richtung der großen Meiſter mit Anmuth fortgeführt. Als Beiſpiele für das Geſchick, auch beſcheidene Aufgaben künſtleriſch zu geſtalten mag das reizende, jetzt allerdings durch häufige Uebermalung der Schärfe ſeines Details beraubte Haus Seeſtraße 12 gelten, welches in den unteren Stockwerken drei Fenſter, im dritten deren nur zwei in der Front durch anmuthiges Ornament zu einer Gruppe verbunden zeigt, während eine Loggia das Haus abſchließt, oder das Haus an der Frauenkirche 18, deſſen vierſtöckige Front durch einen mittleren Erker in wirkungsvoller Weiſe getheilt wird, obgleich auch ſie nur drei enggeſtellte Fenſter an Breite mißt.

Nicht nur Dresden war dieſe Richtung eigen. Von hervorragender Schönheit ſind ganz nahe verwandte Bauten in Leipzig, welches in dem Landbaumeiſter *David Schatz* einen tüchtigen Architekten beſaß. Das mächtige Aeckerlein'ſche Haus am Markt, dem Rathhaus gegenüber (Fig. 129), ferner eine großartige Façade Katharinenſtraße Nr. 3 (Fig. 130), geben für die baukünſtleriſche Verwandtſchaft beider Städte Belege.

Auch Magdeburg ist bis zu seiner 1680 erfolgten Vereinigung

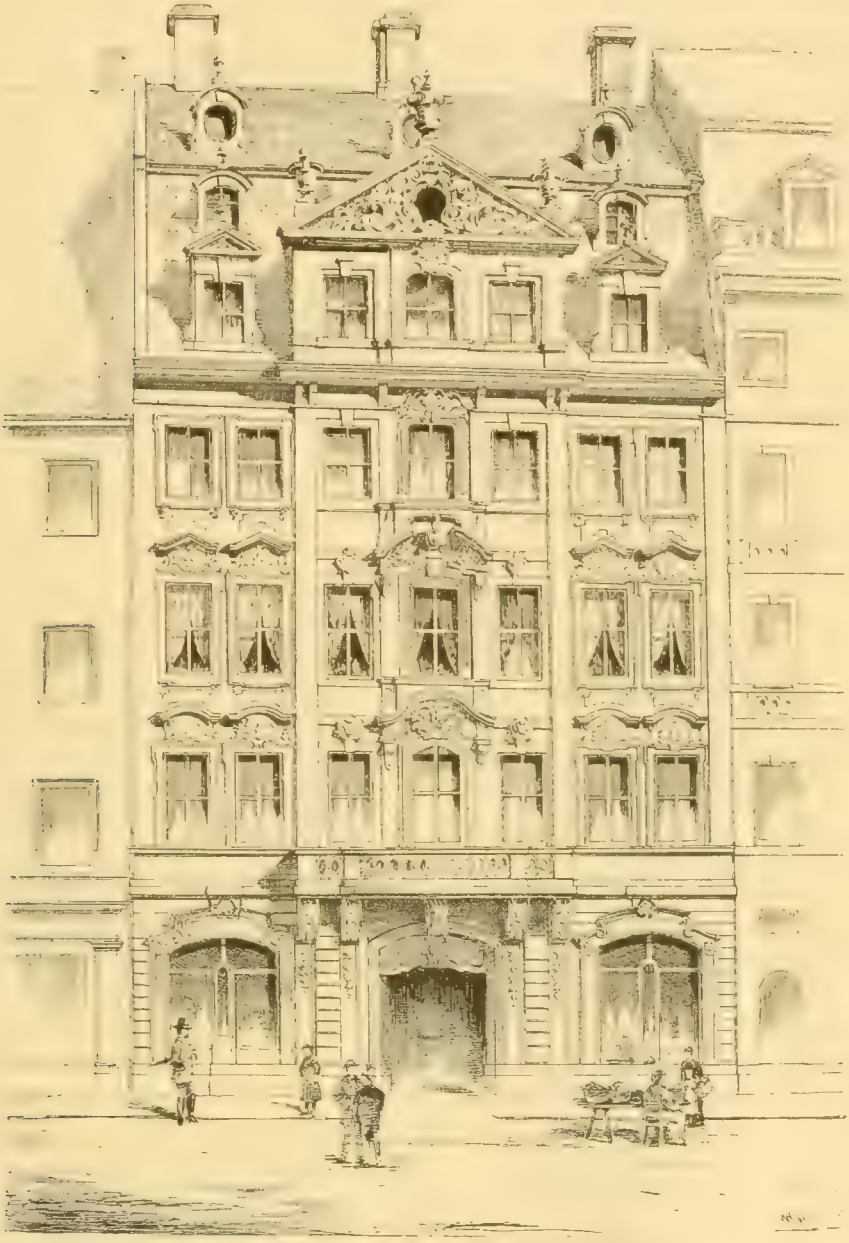


Fig. [illegible]. Haus Katharinenstrasse Nr. [illegible] zu Leipzig.

mit Brandenburg ganz von der sächsischen Bauweise beeinflußt. Hiervon geben namentlich die malerischen Giebelhäuser am Breiten Weg

Kunde, welche in ſchlankem Aufbau bis zu fünf Stockwerken und reicher Durchbildung durch Pilaſter und verzierter Gewände niederländiſchen Geſchäftshäuſern ſich nähern. Stattlich wirkt auch das Gebäude der Magdeburgiſchen Verſicherungsgeſellſchaft am alten Markt und anderer ihm benachbarte, ſo namentlich ein palaisartig durchgeführtes Haus am Domplatze.

Ebenſo finden ſich in der Fürſtenwallſtraße mehrere bereits etwas zahmer gehaltene, mehr vornehm ruhige Wohnhäuſer, von welchen eines, Nr. 17, mit der Jahreszahl 1751 bezeichnet iſt. Die bedeutendſte Schöpfung dieſer Richtung iſt jedoch das Buſchen'ſche Haus am Domplatz, jetzt Rentenbank, an welchem die ſächſiſchen Formen am ſtärkſten und in beſonders barocker Ausbildung, namentlich hinſichtlich des von Karyathiden und toskaniſchen Säulen getragenen Balkons, wie des wild bewegten Giebels oberhalb des Mittelriſalites, zum Vorſchein kommen. Auch im Inneren, im ſtattlichen Vorhaus und der breiten Treppe zeigen ſich derbe Barockformen. Dagegen bildet die Gruppe von an demſelben Platz nach einem Plan errichteten Häuſer Nr. 7, 8 und 9 (letzteres von 1775) eine Miſchung der heimiſch gewordenen mit jenen italieniſch-barocken Formen, welche wohl durch *Giovanni Simonetti* nach Magdeburg übertragen wurden. Am ſtärkſten tritt bei Nr. 7 der Zuſammenhang mit dem Süden in der Geſamtanordnung hervor, dem veroneſer Aufbau der Fenſter. Die überaus originelle Anlage einer Haube über dem auf joniſchen Doppelſäulen ruhendem Balkon, das zierlich elegante Detail ſeien der Beachtung empfohlen.

Kaum minder bedeutend iſt das große Bürgerhaus zum Schiff in Bautzen, welchem ähnliche Anlagen am Markt und in der Neuſtadt zu Zittau entſprechen.

Der Kirchenbau fand durch *Pöppelmann* nur geringe Förderung. Der Umbau der gothiſchen Dreikönigskirche in Dresden (1732—1757) und die Friedrichſtädter Kirche (1728—1730), zeigen ihn von der kirchlichen Bewegung der Zeit berührt, wenn er gleich minder entſchieden im Ausdruck derſelben iſt. Auch er wählt eine oblonge Anlage mit ſeitlichen Schiffen, welche an der einen Schmalſeite durch den Altar, an der anderen durch Sängerchor und Orgel abgeſchloſſen wird. Während aber die Friedrichſtädter Kirche den Charakter des Langhausbaues vollſtändig wahrt und nur durch die Verlegung der Kanzel über den Altartiſch den proteſtantiſchen Gedanken zum Ausdruck bringt, iſt es wohl dem Einfluſſe der ſtädtiſchen Baumeiſter zu verdanken, dem neuerdings aktenmäßig nachgewieſenen Eingreifen *Bähr's* und *Fehre's*, daß in der Neuſtädter Kirche die Emporen und die ſie tragenden Pfeiler an den Schmalſeiten weit gegen die Außenwand zurück-

treten und daß das Mittelſchiff beiderſeitig einen kreisrunden Abſchluß erhielt. Die durch doppelte Emporen ausgefüllten Seitenſchiffe werden hierdurch künſtleriſch gänzlich dem breiten, ſaalartig abgeſchloſſenen Mittelraume untergeordnet. Abermals wurde alſo ſelbſtändig, jene an Said'herbe's Arbeiten erinnernde Löſung der die Zeit bewegenden Frage gefunden. Die Anlage des Altares, des vor ihm liegenden Altar- und Taufplatzes entſpricht den in der Frauenkirche entwickelten Grundſätzen, dagegen überraſcht, daß die Kanzel in die Mitte einer Langſeite verlegt wurde.

War hier alſo Pöppelmann's Geſtaltungskraft gering, ſo muß der Umbau der mittelalterlichen, früher mit Zinnen bewehrten Dresdner Brücke (1727—1731) als eine künſtleriſche That dankbar anerkannt werden. Leider entbehrt ſie jetzt der großen Kreuzigungsgruppe, welche bis in unſer Jahrhundert den Mittelpfeiler zierte, ſowie des urſprünglich hierher geplanten Denkmales König Auguſt's des Starken, plaſtiſcher Koloſſalwerke, die dem Bau erſt den Abſchluß gegeben hätten.

Fig. 131. Kirche zu Grossenhain. Schnitt.

Im Schloßbau war *Johann Chriſtof Naumann* (geb. 1664, † 1742), einer der wenigen ſpäteren Vertreter des ſächſiſchen Barockſtiles. Eigentlich Feſtungsingenieur, erhielt er in höherem Mannesalter den Auftrag zum Bau des Schloſſes Hubertusburg (1721—1733). Auch er gab ſeine Entwürfe in Kupferſtich heraus. Durch dieſe erhalten wir vollkommene Klarheit über den Stand der Arbeiten bei ſeinem vor der Vollendung erfolgten Abgange vom Bau. Drei Flügel umſchloſſen nach

bei den deutſchen Meiſtern jener Zeit üblicher Weiſe einen faſt quadratiſchen Hof. Die dritte Seite öffnete ſich gegen einen weit größeren Platz, den die Wirthſchaftsgebäude umgaben. Man erkennt in der etwas geradlinig trockenen Grundrißlöſung noch deutlich den Einfluß des Zwingerhofes, die Abſicht, die Maſſen zu einem einheitlichen Ganzen zu gruppiren, durch wirkungsvolles Detail zu beleben und ihnen die flotte Zierlichkeit zu geben, welche in jener Zeit für vollendete Schönheit galt. Auch die Anlage des Gartens, auf welchen alle Dekorationskünſte des 18. Jahrhunderts verwendet wurden, zeigt eine gewiſſe Eintönigkeit, ſteht nicht auf der Höhe von Moritzburg und namentlich von Großſedlitz, ja der Architekt verſtand nicht einmal, ſo ſehr er es auch als ſeinen Wunſch in der Vorrede zu ſeinem Werke bezeichnete, die ſchöne Waldgegend in innigere Beziehung zum Schloß zu bringen. Denn durch wenige Schneußen allein, wie er verſuchte, konnte die ſchwere Aufgabe nicht gelöſt werden.

Das Beſte am Entwurfe iſt immerhin das Palais ſelbſt. Der gegen den Garten zu gerichtete Flügel trug in der Mitte auf rundem Ausbau einen ſtattlichen, allerdings nur in verſchaltem Holzgerüſt ausgeführten Thurm, darunter befanden ſich die Feſträume, die geſchickt an einander gereiht waren. Die unter dem Einfluß fränkiſcher Schloßbauten entſtandene, im Erdgeſchoß nicht ganz klar angelegte, nach oben ſich wirkungsvoll entwickelnde Treppe verband ſich maleriſch mit den ſtattlichen Vorſälen zu einem künſtleriſchen Ganzen. Auch die Detaillirung war nüchtern, ſchon der holländiſchen verwandt. Die Größenverhältniſſe des Schloſſes waren überaus bedeutend und machten ſchon vor dem faſt alle Theile umfaſſenden Umbau von 1742 Hubertusburg zum umfangreichſten Schloſſe Sachſens. Der Vorhof hatte eine Breite von 194, die ganze Gebäudegruppe von 240 Meter, die Gartenfaçade war 81, die Façaden der Seitenflügel 59,5 Meter lang. Die Stallungen ſind von gewaltiger Ausdehnung.

Wie Schlüters, ſo verſchwand auch Pöppelmanns Einfluß ſchnell unter den die Höfe beherrſchenden franzöſiſchen Kunſtanſchauungen. Nur der ganz auf den bürgerlichen Kreiſen ruhende Bähr fand einen Schüler, der ſein künſtleriſches Glaubensbekenntniß lange Zeit wacker vertheidigte, den Zimmermeiſter *Johann Georg Schmidt* († zu Dresden 1774). Derſelbe gab im Wiederaufbau der durch Feuer zerſtörten, ſpätgothiſchen Stadtkirche zu Großenhain bei Dresden (1748) (Fig. 131 u. 132) einen ſchlagenden Beweis ſeiner Anhängigkeit an das proteſtantiſche Programm. Er hatte eine ungewöhnlich lang geſtreckte dreiſchiffige Anlage aus dem Achteck geſchloſſenen Chor vor ſich. Inmitten des letzteren errichtete er den Kirchthurm und ſchloß das Schiff durch eine

gerade Quermauer. Der Altar, die darüber befindliche Kanzel und die nach oben abfchließende Orgel verlegte er in die Mitte der nördlichen Langfeite und fchloß das von korinthifchen Pfeilern umgebene Mittelfchiff an den Enden kreisförmig durch die dasfelbe einfchließenden Emporen ab, fo daß ein Saalbau nach Art des Berliner Domes entftanden wäre, hätte Schmidt nicht dem Altar gegenüber ein neues, im rechten Winkel zum alten ftehendes, breiteres doch ähnlich ausgebildetes Schiff angelegt, fo daß nunmehr ein T-förmiger Grundriß fich bildete. Klarer konnte nicht die veränderte Anforderung, die Verfchiebung des geiftigen Mittelpunktes im Bau ausgefprochen werden als durch die Verleugnung des Chores und die Centralifation im Schiffe. Eine kleinere Kirchen-

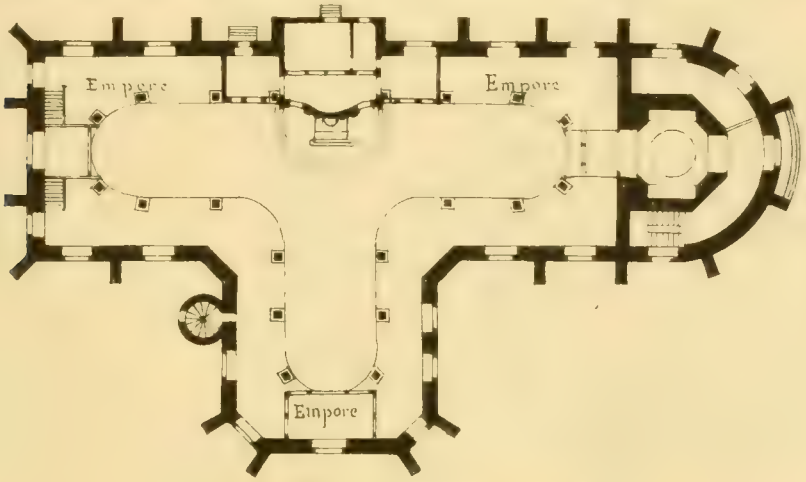


Fig. [illegible] Kirche zu Gr[illegible]. Grundriss.

anlage desfelben Architekten ift die bereits 1709 bis auf den erft in diefem Jahrhundert ausgebauten Thurm vollendete Annenkirche zu Dresden. Sie befteht aus einem Oblong mit angelegten kreisförmigen Abfchlüffen, welches an drei Seiten Emporen umziehen, während die vierte der von einem älteren Bau entlehnte Altar und die an Stelle des Altarbildes getretene Kanzel abfchließt. Die Umfaffungsmauer ift ein Rechteck, die Zwickel find für die Treppen ausgenutzt. Die Wirkung des Innern ift eine durchaus würdige, wogegen im Aeußeren die Geftaltung der Anlage wenig zum Ausdruck gelangt, wie auch das Detail fchwächlich gebildet ift.

Ein größerer Bau, die 1763 begonnene Kreuzkirche zu Dresden[1] (Fig. 133), deren Grundriß bedingt war durch den Bauplatz, verräth

[1] P. Schumann, Barock und Rococo. Leipzig 1885. Hier ift die Baugefchichte im Zufammenhang mit der ganzen ftiliftifchen Zeitbewegung trefflich dargeftellt.

ebenſoviel Geſchick als ernſtes Streben. An Stelle des Kreiſes als Mittel wählte Schmidt auch hier, das Vorbild der Neuſtädter Kirche weiter geſtaltend, ein Quadrat mit zwei anliegenden Halbkreiſen, deren einen er für den Altarraum beſtimmte, während der andere an den Thurm anſtößt; zu Seiten desſelben befinden ſich die Haupttreppen. An dieſen Kern legen ſich ſeitliche, die Emporen beherbergende Nebenſchiffe, welche hinter dem Altar als Sakriſteien und Treppen verwendet wurden. Die ſeitlichen Eingänge ſind durch Riſalite ausgezeichnet. Die Wirkung des Innern iſt von großer Stattlichkeit und feierlicher Würde; das proteſtantiſche Prinzip zeigt ſich allerdings ſchon im Widerſtreit mit der räumlichen Ausdehnung, da das weſtliche Ende des Schiffes 50 Meter vom Altar entfernt, die Tiefe der Nebenſchiffe eine beträchtliche iſt, während die Frauenkirche in ihrer weiteſten Abmeſſung 40 Meter nicht überſchreitet, weshalb wohl auch hier ſpäter, ſehr gegen die gute Ueberlieferung Bähr's, doch aus akuſtiſchen Gründen, die Kanzel in die Mitte einer Langſeite verlegt wurde. Die zwar ernſte und würdige, doch allzu nüchtern akademiſche Façade, nicht die ſtarke Seite des Baues, iſt ein Werk des aus franzöſiſch-klaſſiſcher Schule hervorgegangenen Landbaumeiſter *Exner*, der Thurm iſt die Arbeit des ganz dieſer Richtung angehörenden *Hölzer*, wie denn die Baugeſchichte des erſt 1792 geweihten Gotteshauſes Zeugniß von einem denkwürdigen Kampfe zwiſchen dem national-kirchlichem Bürgerthum entſproſſenen Schmidt und den nach „Regeln“ bauenden, wiſſenſchaftlich geſchulten Akademikern iſt.

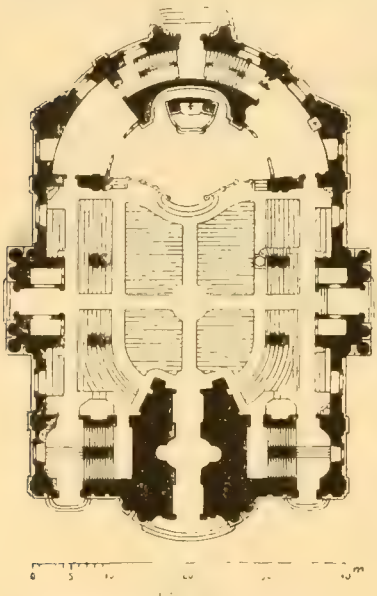


Fig. 151.
Kreuzkirche zu Dresden. Grundriss.

Schlüter war eine vereinzelte Erſcheinung in der Berliner Kunſtgeſchichte. Sein unbefangenes, ächt deutſches Barock war ohne Vorbereitung in den dichten Kreis klaſſiciſtiſcher Kunſtentfaltung eingetreten und bald wieder verſchwunden. Sein erbittertſter Gegner war der wiſſenſchaftlich ſchaffende *Sturm* geweſen, welcher aber doch für ſich, um der ihm anhaftenden barocken Eigenſchaften willen, ſelbſt in Berlin keinen Boden gefunden hatte.

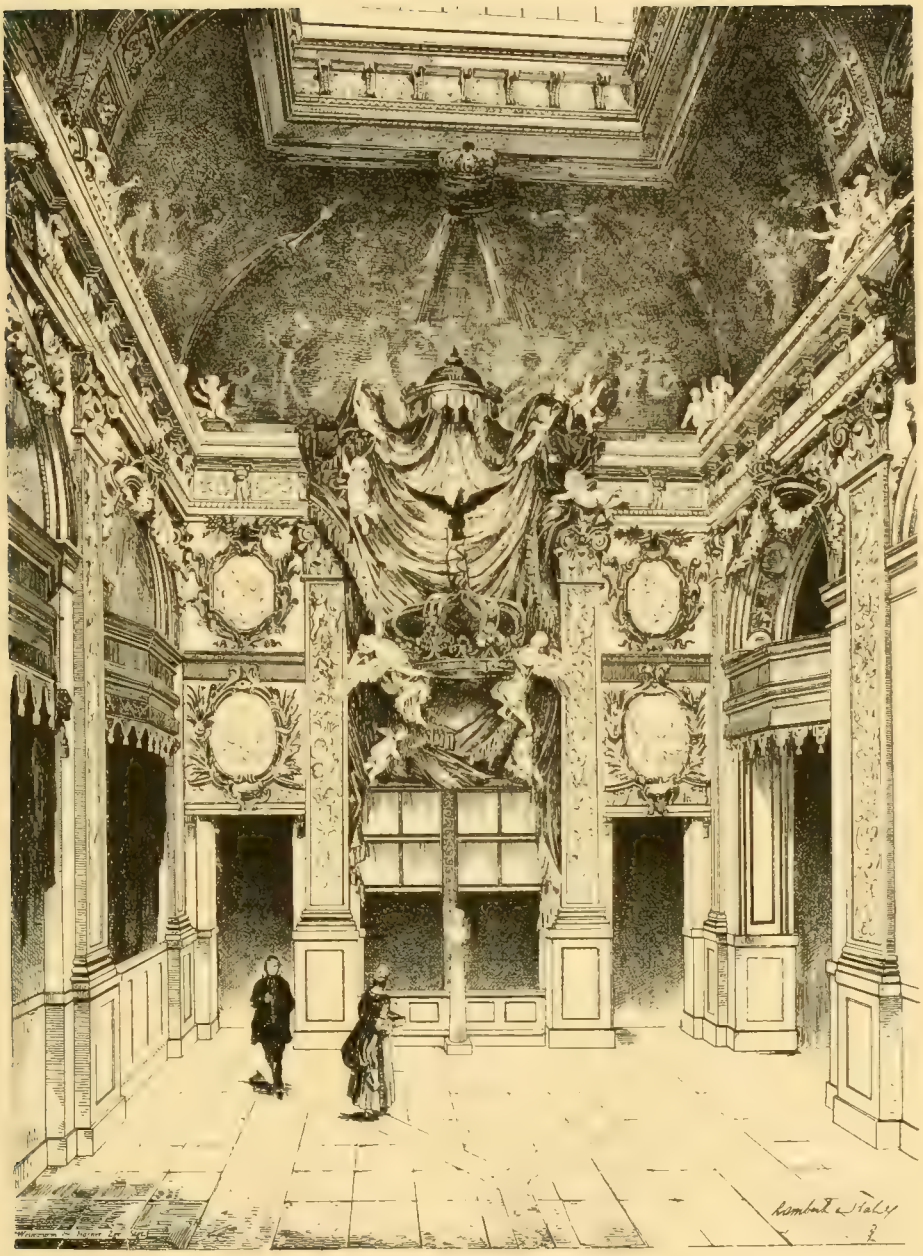


Fig. 134. Schlosskapelle zu Charlottenburg.

Die ſtrengere Schulbildung, welche Schlüter abging, beſaß dafür der faſt weltbürgerliche *Johann Friedrich Eosander*, Freiherr *von Göthe*.

Sie iſt es, die ihm zuerſt in den Augen der Kurfürſtin Sophie Charlotte und ihres wiſſenſchaftlichen Kreiſes, ſpäter auch in jenen des Königs den Vorzug vor den deutſchen Meiſtern gab. Eoſander war von Haus aus in Schweden heimiſch, hatte aber entweder in Italien ſelbſt ſeine Studien gemacht oder war durch den ſchwediſchen Architekten *Nicodemus Grafen von Tessin* angeregt worden, welcher, nachdem er ſich unter Bernini und Fontana in Rom gebildet, 1692 das Schloß zu Stockholm ganz im Stil der römiſchen Paläſte zu errichten begann. Was Eoſander im „Theatrum Europäum“ 1707 über das ſchwediſche Königsſchloß ſagt, iſt bezeichnend dafür, welchen Idealen er nachſtrebte. Er lobt es als „ſimpel und regulär und nach den Antiken ihrem Genie geordnet, welche die Simplicität für eine majeſtätiſche Pracht geſchätzet. Man ſieht an dieſem prächtigen Gebäude gar keine verkröpften Pilaſter und Kolonnaden, nach Frontiſpice.“ Ebenſo fordert er in dem Bande von 1705, alſo zu der Zeit als Schlüter die Schloßſäle ausſchmückte, „Ruhe in den Plafonds“, bekämpft er den maleriſchen Reichthum von Schlüter's Façaden zunächſt aus den Grundſätzen, welche ſeit Blondel in Paris maßgebend geworden waren.

Eoſander's erſte Werke in Preußen, wo er 1699 eintraf, waren einige kleine Schloßbauten. Unter dieſen iſt zu nennen Schloß Schoenhauſen bei Berlin (1704), ferner das Schloß Oranienburg (1706—1709), an welchem er zwei Flügel errichtete, die ſich nur durch die das obere Geſchoß freitragende, toskaniſche Säulenſtellung im Erdgeſchoß und durch eine etwas reichere Gruppirung an den Eckpavillons vor denjenigen Nehrings auszeichnen. Weiter ſchuf er das trockene Orangeriehaus, welches nur ausgezeichnet iſt durch die Atlanten am Mittelbau; und ſchließlich die ſogenannte „Favorite“ einen Gartenpavillon mit ſtattlichem Rundbogenportal in toskaniſcher Dreiviertel-Säulenſtellung, an den ſich kurze Flügel mit je zwei ſchlichten Fenſtern anſchließen.

Eine weitere derartige Schöpfung war das 1711 für die Gräfin Wartenberg erbaute, ſpäter Monbijou genannte Schlößchen, welches in ſeiner alten Geſtalt uns nur aus Stichen bekannt iſt. Es beſtand nach Eoſander's Schilderung im „Theatrum Europäum“ aus einem Vorzimmer, einem „Salon à la grec“ mit aus einer kleinen Kuppel einfallendem Licht und rechts und links einer Schlafſtube mit Kabinet und Garderobe, dazu einer kleinen Galerie, und wird weidlich als das zierlichſte und beſte Werk herausgeſtrichen, das bisher je geſehen worden ſei. Die wahrſcheinlich nur gemalte ihrer barocken Geſtaltung nach ſchwerlich dem Eoſander, ſondern eher einem ſüddeutſchen Meiſter zugehörige Façade beſtand aus einer korinthiſchen Pilaſterordnung mit reich verzierten Fenſtern.

Das Charlottenburger Schloß wurde seit 1706 durch Eosander umgebaut. Wieder tritt er als *Schlüter's* Gegner auf, dem er vorwirft, er habe zwar einen schönen Entwurf geliefert, aber dem Bau selbst kein Ansehen zu geben gewußt. Nun gestaltet er es „zierlich und angenehm, woran die Invention mehr Theil hat, als die Sache selber". Das heißt also doch, er gestaltete den Bau auf seine klassicistische Weise. Er erweiterte ihn ferner derart, daß der Hauptflügel nach beiden Seiten zu um etwa das doppelte seiner Länge, in strenger Anlehnung an die Façadenentwicklung des Hauptbaues, fortgesetzt, nach der Hofseite jedoch zwei Flügel im rechten Winkel zu demselben vorgeschoben wurden, welche abgesehen von dem fehlenden Zwischengeschoß auch in der Gliederung kaum ein neues Motiv zeigen. Die größere Ausdehnung des Baues und die durch die vielfache Wiederholung derselben Gestaltungen hervorgerufene Ernüchterung zwangen den Architekten, demselben ein bedeutenderes Mittel durch den bereits besprochenen Kuppelthurm zu geben. Die Vertheilung der Gänge und Nebentreppen um inmitten der Gartenflügel liegende Lichthöfe zeugt von einem nicht gewöhnlichen Geschick für Grundrißentwurf. Die an das Schloß sich anlehnende Orangerie, ein langer von Säulenstellungen durchbrochener Bau, ist ein Werk von stattlicher Wirkung und schönen Verhältnissen.

Weitaus das Werthvollste am Schlosse ist die Innendekoration desselben. Zwar klagt Eosander über Mangel an Mitteln, aber trotzdem nennt er sein Werk „inwendig kostbar und sinnreich". Der Glanzpunkt der Anlage ist die Kapelle (Fig. 134), obgleich *L. Chr. Sturm* von ihr sagt, daß sie, wohl infolge ihres Reichthums, „nach päpstischen Zierrathen schmecke". Wieder wird dieser Raum nur durch eine Kuppel — nicht hinreichend — erleuchtet. Eosander zeigt sich hier als ein Mann, welcher sehr wohl die grossartigen dekorativen Motive seiner Zeit zu verwenden wußte, denn es ist an Skulpturen, Malereien, Gold und edlen Materialien nicht gespart. Heiter dagegen und meisterhaft in der Wirkung ist das Porzellanzimmer, eine Mutteranlage dieser Art. Auch in den übrigen Räumen zeigt sich die geschickt ordnende Hand eines sehr erfahrenen Dekorateurs und wohl durchgebildeten Künstlers, dessen Selbstlob zwar etwas reichlich, doch nicht ohne Grund ist.

Diese dekorative Begabung kam denn auch bei der Krönung des Königs Friedrich I. am 18. Januar 1701 zur Geltung, bei welcher Eosander die Königsberger Schloßkirche dekorirte und bei der Begräbnißfeier für die Königin Dorothea 1705, zu der er den Berliner Dom ausschmückte.

Eosander's wichtigste Arbeit ist der Ausbau des Kgl. Schlosses

in Berlin. Freilich will mir ſcheinen, als ſei die Frage noch lange nicht gelöſt, was er eigentlich an demſelben entworfen habe. Sicher entſtanden unter ihm die Verlängerungen der Flügel am Schloßplatz und Luſtgarten. Aber ſie ſind nach jenen Plänen gebaut, welche aus den älteren italieniſchen und den *Schlüter*'ſchen Entwürfen entſtanden und bieten formal nichts Neues. Sein Werk iſt auch die Façade gegen Weſten, in der ſich zeigt, daß er als Schüler der Italiener ſich beſſer in die Palazzo-Architektur hineinzufinden vermochte, als Schlüter. Während dieſer ihr ein barock-plaſtiſches Mehr zu geben trachtete, verſuchte Eoſander ſie klaſſiciſtiſch zu mildern. 1713 wurde Eoſander nach dem Tode König Friedrichs I. entlaſſen. Damals war das Portal III des Schloſſes ſicher noch nicht begonnen. Es wurde erſt nach 1715 entworfen. Wer es ſchuf, vermag ich mit Sicherheit nicht zu ſagen. Den Formen nach gehört es eher Italienern, Römern oder Bologneſen, als Deutſchen an. Es iſt eine zeitgemäße Umgeſtaltung des Konſtantinsbogens zu Rom von unleugbar monumentaler Wirkung. An Formenreinheit im damaligen klaſſiciſtiſchen Geiſte ſteht es am höchſten am ganzen Schloß. Einem italieniſchen Beurtheiler, wohl auch einem Franzoſen jener Zeit, mußte es daher als der gelungenſte Theil des Schloſſes gelten. Dagegen dürfte am erſten Schloßhofe, namentlich an den vier gleichartigen Portalen desſelben, *Böhme* den entſcheidenden Einfluß gehabt haben, da ſie ſich als Werke in den Formen Schlüters, doch ohne ſeine Eigenartigkeit darſtellen.

Schließlich errichtete Eoſander noch im Jahre 1724, nachdem er mit Unehren den preußiſchen Dienſt verlaſſen, als Soldat, Schriftſteller und Goldmacher in ſchwediſchen Dienſten und in Frankfurt a. M. mehrere Jahre verbracht hatte und ſeit 1722 in ſächſiſche Dienſte getreten war, das Schlößchen Uebigau, eine Stunde von Dresden, für den Feldmarſchall Grafen Flemming. Auch in dieſem Bau herrſcht noch durchaus die klaſſiciſtiſche Schule vor, ſo daß das elegante am Ufer der Elbe ſich aufbauende Schloß mit ſeinen beiden Bogenſtellungen über einander einer Kopie von Nering's Flügel am Berliner Schloß nicht unähnlich ſieht, wenngleich die Detaillirung bedeutender und als Zugeſtändniß gegen den Barockſtil das glücklich behandelte Hauptgeſims durch ein großes Wappen unterbrochen iſt.

Die künſtleriſche Richtung, welche Eoſander vertrat, fand in einem ihm an Feinheit und Schule überlegenen Künſtler eine wichtige Verſtärkung, in *Jean de Bodt* (geb. zu Paris 1670, † zu Dresden 1745), welcher berufen war, die Baukunſt Berlins wieder zu der franzöſiſch-holländ-

dischen Schule zurückzuführen und diese auch in Dresden zur Geltung zu bringen. Er war der Sohn eines Mecklenburgers, mit Wilhelm III.

Fig. 135. Stadtschloss zu Potsdam. Th. I.

in England gewesen, hatte dort also die Kunst des *Marot*, dieses Trägers der hugenottischen Schule Mansart's aus nächster Nähe kennen gelernt und war 1700 nach Berlin gekommen, wo er zunächst mit beim Aus-

bau des Zeughauſes thätig war. Von ihm ſtammen[1]) die Treppeneinbauten im Hofe und die Thoranlage in der Vorderanſicht. Die Pläne lehren, wie Bodt verſucht hatte, durch Betonung der Vorlagen dem Bau ein ſtärkeres Relief zu geben und ſo dem Fortſchritt in der franzöſiſchen Schule nach der Richtung des Barock zu entſprechen. Endlich kam er zu dem von *Mansart* und von *Perrault's* Louvrefaçade entlehnten Motive, das Gurtgeſims durch das Thor derart zu überſchneiden, daß eine Art Niſche entſteht. An der Rückwand dieſer öffnet ſich erſt der Zugang zu dem Bau. An Stelle einer hohen, maſſiven Attika, welche *Schlüter* gegen alle „Regel" aufgebaut hatte, ordnete er die jetzige zierliche Baluſtrade an. So gab er in Gemeinſchaft mit Schlüters und *Hulot's* Skulpturen dem Werke des *Blondel* eine bewegtere Gruppirung und Umrißlinie, vollzog die Ausbildung der franzöſiſchen Schule Manſart's zu einer dem deutſchen Empfinden mehr entſprechenden, lebendigeren Kunſtart. Der weſentliche Unterſchied aber zwiſchen ſeinem Schaffen und den gleichzeitigen Vorgängen in Paris beſteht darin, daß ſich hier nicht eine Zweiheit zwiſchen Architektur und Kunſtgewerbe herausbildete, ſondern daß beide, ſich einander zuneigend, eine geſchloſſene Kunſtform ſo lange bilden, bis abermals franzöſiſche Einflüſſe der Architektur eine noch ausgeſprochenere Richtung auf das Klaſſiſche gaben.

Iſt gleich am Zeughauſe nicht eben viel das Werk Bodt's, ſo iſt daſſelbe doch von dem größten Einfluß auf die Baugeſtaltung Berlins deshalb geweſen, weil von nun an die barocken Verſuche mehr und mehr bei Seite gedrängt worden und die klaſſiciſtiſche Schule, neu belebt, dauernden Beſitz von der jungen Königsſtadt ergriff.

Bodt's ſelbſtändige Kunſtanſchauungen traten zuerſt hervor beim Bau des Hofabſchluſſes am Stadtſchloß zu Potsdam (1701) (Fig. 135). Es beſteht dies in einem aus zwei Viertelkreiſen gebildeten Arkadenbau und einem thurmartigen Thore. Den in Deutſchland früher nicht anzutreffenden Gedanken zu einer ſolchen Anlage dürfte der Meiſter aus England entlehnt haben. Der „Gateway" von Queenscollege zu Oxford könnte vielleicht denſelben angeregt haben. In den Formen aber zeigt der Bau völlig die feine anmuthige, abwägende Schule Manſart's. Wohl ſind einzelne Schlußſteine barock, wohl iſt das Plaſtiſche etwas ſchwer, aber in der Handhabung der zierlichen, joniſchen Ordnung, der wieder als Niſchen ausgebildeten Arkaden, im Detail der Baluſtrade und der den zweigeſchoſſigen Thorbau überragenden Kuppel finden wir die

[1]) Wie aus den von Profeſſor Dr. Steche in Dresden aufgefundenen Originalplänen mit voller Schärfe hervorgeht.

von Marot angeregten Grundgedanken in einer von feiner Künſtlerhand durchbildeten Geſtaltung wieder.

Einige kleine Landſitze in der Nähe Potsdams waren ferner Erſtlingsarbeiten Bodt's in preußiſchen Dienſten. Caput, jenſeits der

Fig. 1[illegible] Japaniſches Palais [illegible] Marktſeite.

Havel, Klein-Glienicke an der Havel, beides beſcheidene, 1674 und 1678 von *Chieze* errichtete Schlöſſer, von welchen das letztere *Dieussart* ausgeſchmückt haben ſoll, ferner Bornim, auf der Potsdamer Inſel und Fahrland, in dem gleichnamigen Marktflecken, wurden von ihm umgeſtaltet. Die letzteren wurden bald ihrer Beſtimmung entfremdet und ſind uns nur in Broebes' Stichen erhalten. Gemeinſam iſt dieſen

Bauten die geſchmackvolle Grundrißanlage. Ebenſo lebhaft war Bodt, neben ſeiner ausgedehnten Thätigkeit im Feſtungsbau, im ſtädtiſchen Hochbau beſchäftigt. Das 1701—1704 entſtandene Rademacker'ſche Haus, Kloſterſtraße 68, iſt hervorzuheben, ein tüchtiger Bau von angenehmen Verhältniſſen.

Nach dem Tode des bauluſtigen Königs wurde Bodt nach Weſel verſetzt, wo er den Feſtungsbau leitete. So wenig dieſer Auftrag geeignet ſchien, Bodt's künſtleriſchen Neigungen zu entſprechen, ſo verſtand er doch wenigſtens an den Stadtthoren dieſen Ausdruck zu geben. Das Berliner Thor hat außen eine toskaniſche Ordnung von franzöſiſcher Feinheit der Durchführung, Embleme in den Metopen, wie am Berliner Zeughaus, innen eine ruſticirte Niſche als Umfaſſung des Thorbogens. Die anderen Thore ſind unbedeutender, ebenſo die erſt 1728 entſtandene, aber an die Berliner Bauten erinnernde proteſtantiſche Kirche.

Neue künſtleriſche Aufgaben wurden Bodt erſt zu Theil, ſeit er 1728 in ſächſiſche Dienſte trat, wo er bereits in *Zacharias Longuelune* (geb. zu Paris 1669, † zu Dresden 1748) einen ſeit 1713 angeſtellten Genoſſen ſeiner künſtleriſchen Anſchauungen fand. Longuelune war ein Schüler der *Lepautre*, und hatte Paris erſt 1696 verlaſſen. Beide erhielten den Auftrag, das holländiſche, ſpäter japaniſche Palais zu Dresden umzubauen (Fig. 136).[1] Dieſes war als Palais Flemming durch *M. D. Pöppelmann* begonnen worden und beſtand aus einem gegen den Garten zu gelegenen Herrenflügel und zwei niederen Seitenbauten. Man hat darüber geſtritten, warum das Palais „holländiſch" geheißen habe. Die Ueberlieferung ſagt, weil es nach dem Vorbilde des Amſterdamer Rathhauſes errichtet ſei. Ein Vergleich mit dieſem ergiebt, daß an eine direkte Uebereinſtimmung beider Bauwerke nicht zu denken iſt. Dagegen war das Palais das erſte, welches die Formen der holländiſchen Architekturſchule in Dresden einführte. Da es zudem noch beſtimmt war, die aus Holland eingeführten Porzellane zu beherbergen, dürften dieſe beiden Umſtände hinreichen, den Namen zu erklären. Durch Bodt und Longuelune wurde 1729 bis gegen 1733 der Bau zu einer vierſeitigen, einen rechtwinkligen Hof umſchließenden Anlage umgeſtaltet. Der Grundriß (Fig. 128) bietet verhältnißmäßig wenig, die Anſicht aber um ſo mehr Bemerkenswerthes. Denn es iſt hier zuerſt, weit früher als in Frankreich, die volle Konſequenz der Liſenenarchitektur gezogen, welche in ähnlicher Durchbildung jenſeits des Wasgaues erſt zur Zeit des

[1]) Vergl. Schumann, Barock und Rococo, Leipzig, 1885. Schumann's Anſicht, Bodt ſei nicht Architekt, ſondern nur Feſtungsbaumeiſter geweſen, wird glänzend widerlegt durch die von Prof. Dr. Stech e gefundenen Entwürfe zum Berliner Zeughaus.

jüngeren Blondel, faſt ein Menſchenalter ſpäter, zur Verwendung kam. Aber die Façade hat dafür auch wieder Einzelheiten, wie die chineſirenden Baldachine über den Riſalitfenſtern des Hauptgeſchoſſes, die Bodt's Kunſtart durchaus widerſprechen, und darthun, daß Pöppelmann nicht nur die techniſche Bauleitung verſah, wie aktenmäßig feſtſteht, ſondern daß er auch auf die Detaillirung Einfluß ausübte. Das japaniſche Palais iſt daher als ein Kompromiß zwiſchen beiden Schulen anzuſehen, in welchem Pöppelmann im Hof, Bodt an der Außenanſicht das Ueber-

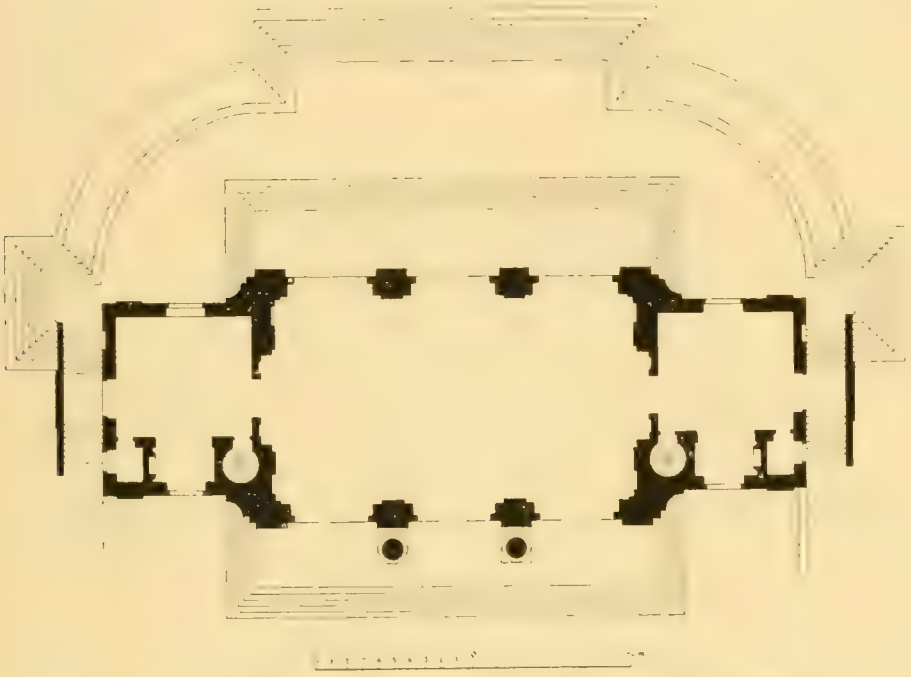


Fig. 137. Sächſiſches Palais zu Warſchau. Ehemaliger Gartenſaal. Grundriss.

gewicht gelaſſen wurde. So iſt denn ein durchaus eigenartiges Werk entſtanden, ein Bau, der für die Zukunft ſchon als Zeugniß der Durchdringung zweier Stilarten, des deutſchen Barockes mit dem Klaſſicismus, von hoher Bedeutung iſt.

Die überaus vornehme Wirkung verdankt das Palais vorzüglich ſeinen glücklichen Verhältniſſen. Der mit drei Arkaden über die Vorfahrhalle ſich aufbauende Mittelbau mit dem die beiden oberen Stockwerke zuſammenfaſſenden Triumphbogenmotiv, mit ſtattlichem, durch Hochreliefs geſchmücktem Giebel, einer Attika mit Trophäen und mit einer flachen Kuppel, iſt zwar wohl ſpäter ausgebaut worden. Denn nach

einem glaubwürdigen Autor[1]) iſt dieſelbe erſt 1766 von *Johann Auguſt Gebhard* errichtet. Sie mag die Anlage des alten Mittelriſalits nachbilden, Details desſelben mit herübergenommen haben auf die Neuanlage, aber es dürfte ſchwerlich das Wappen gleich nüchtern und ohne jenes von Polen in der erſten Hälfte des 18. Jahrhunderts geſchaffen worden ſein. Die ſchlichten, nur mit Liſenen gegliederten und von Stichbogenfenſtern durchbrochenen Flügel haben nur über den Mittelfenſtern der Eckpilaſter ornamentalen Schmuck, jene barockchinefirende Baldachine, während das Hauptgeſims und über dem gequaderten Erdgeſchoß ein Gurtgeſims die Maſſen wagrecht gliedern.

War Bodt durch die Dienſtverhältniſſe im ſächſiſchen Bauweſen und durch den Willen des Königs anfangs gezwungen, mit Pöppelmann gemeinſam zu wirken, ſo gelang es ihm und Longuelune doch bald,

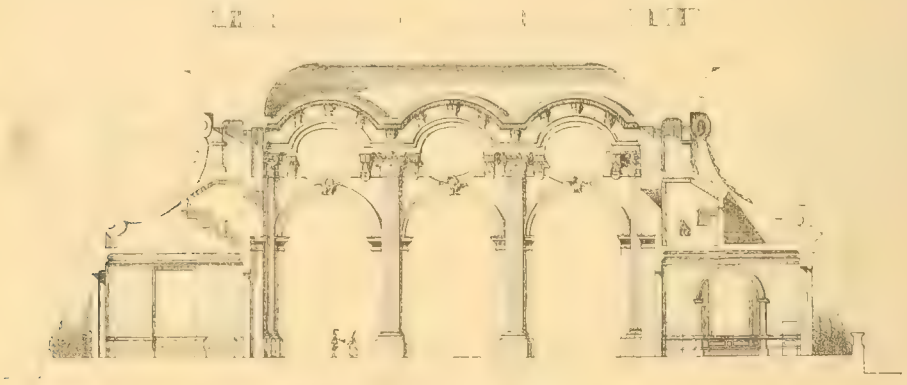


Fig. 137. Sächſiſches Palais in Warſchau. Ehemaliger Gartenſaal. Längsſchnitt.

die künſtleriſche Leitung völlig an ſich zu reißen und den deutſchen Barockmeiſter mehr und mehr zu verdrängen. Schon die zeichneriſche Meiſterſchaft des Franzoſen mochte hierbei Einfluß gehabt haben, die höhere techniſche Schulung und Sicherheit, mit der ſie im Plane ihre Gedanken niederzulegen vermochten.

Longuelune war mit Bodt in Berlin geweſen. Seit 1714 war er Landbaumeiſter in Warſchau. Noch 1733 erhielt er aus den polniſchen Kaſſen ſeinen Gehalt. Unter ſeinen Bauten in Warſchau treten neben zahlloſen, zum Theil großartigen Projekten, zwei hervor: Der Bau eines Gartenſaales im ſächſiſchen Garten und der eines Bades im Ujasdower Garten, des jetzigen Schloſſes Lazienki. Der erſtere Bau (Fig. 137 u. 138) beſtand aus einem rechtwinkligen Mittelſaal, an welchen

[1]) H. Keller, Nachrichten von allen in Dresden lebenden Künſtlern, Leipzig, 1788.

ſich zwei kurze Flügel anſchloſſen. Der erſtere war nach außen durch eine kräftige, toskaniſche Ordnung, drei Rundbogenarkaden und vor der mittleren einem ſäulengetragenen Frontiſpiz gegliedert. Die niederen Flügel dienten den ſeitlichen Konſolen-Anläufen als Poſtament. Das Ganze war von geſunder Kraft und vornehmer, an Bodt's Anbau zum Potsdamer Schloß mahnender Architektur. Jetzt iſt es ſpurlos verſchwunden. Das Bad erinnerte im Grundgedanken inſofern an Moritzburg, als es auch inmitten eines kleinen Sees ſich erhebt. Der Grundriß iſt ächt franzöſiſch um einen runden Mittelſaal derart gruppirt, daß an drei Seiten rechtwinklige, an der vierten ein achteckig länglicher Saal ſich befindet. Die Feinheit der Verhältniſſe iſt noch völlig erhalten, wenngleich durch Anbauten und Umgeſtaltungen der Geſamteindruck der noch heute überaus reizvollen Anlage ſtiliſtiſch beeinträchtigt wurde.

Neben Bodt und Longuelune war noch der Pariſer Architekt *Raimond Leplat* zu Dresden thätig, welcher beim Umbau von *Klengel's* Ballhaus in eine, der Kapelle von Verſailles nachgebildete katholiſche Kirche (1708) und bei den Innendekorationen des Schloſſes verwendet wurde.

Es iſt für die Folgezeit ſchwer nachzuweiſen, welcher von den beiden erſtgenannten Architekten die Dresdner Bauten ausführten. Denn auch Longuelune hat lange Zeit in Dresden gewirkt. Der Streit, welcher von beiden die eigentliche künſtleriſche Kraft geweſen ſei, wird ſich ſchwer entſcheiden laſſen. Bodt nahm die höhere Stellung ein. Daß er ein ächter Künſtler war, hat er durch ſeine Berliner Entwürfe zur Genüge bewieſen. Was aber in Dresden geſchaffen wurde, wird man zunächſt als gemeinſame Arbeit beider Künſtler bezeichnen müſſen. So die 1725—1731 errichtete Ritterakademie (jetzt Baugewerkeſchule), von der nur der vordere Theil mit der anſchließenden Reithalle und die dieſelben begrenzenden Flügel der älteſten Anlage zugehören. In erſterem verdient namentlich die große Freitreppe ihrer ſchönen Verhältniſſe wegen Aufmerkſamkeit, wegen eines Vorzuges, der auch der Façade zugeſprochen werden muß.

Das Blockhaus in Dresden-Neuſtadt (Fig. 130), ein faſt würfelförmiger Bau, mit ſtattlicher, auf fünf Arkaden gegen die Hauptſtraße ſich öffnender Halle, trägt vorwiegend den Grundzug der Longuelune'ſchen Arbeiten. Die Rundbogenfenſter ſind, der immer mehr überhandnehmenden Vorliebe für Liſenenwerk entſprechend, in eine viereckige Umrahmung eingeſtellt. Der in ſeiner Detaildurchbildung heute noch nicht vollendete, 1732 begonnene und 1752 in ſeinen heutigen Stand gebrachte Bau, ſollte eine hohe, pyramidenartige Spitze über Haupt-

geſims und Baluſtrade tragen, einen dekorativen Schmuck, welcher mit großem Geſchick berechnet war, die Neuſtädter Hauptſtraße künſtleriſch abzuſchließen, und der Zweck untergelegt war, als erſter Meilenſtein des Landes zu gelten.

Tüchtige, doch einfachere Bauten ſind die Kaſernen in Neuſtadt-Dresden, deren Mittelmotiv an das Invalidenhaus zu Paris erinnert.

Von Longuelune war namentlich der Entwurf des Schloſſes Pillnitz bei Dresden von Bedeutung, einer großen Planung, von der nur ein kleiner Bruchtheil (1721—1724) zur Ausführung kam, der an Stelle des heutigen, nach einem Brande (1818) errichteten, ſtand. Hier tritt das Chineſenthum ſchon in beſtimmender Stärke hervor. Es war durch dieſen Bau Sachſen vorbehalten, es in die Monumentalkunſt einzuführen, wo es freilich nicht förderſam zu wirken vermochte.

Betreffs der zahlreichen, großartigen Pläne Bodt's und Longuelune's, welche die ſächſiſchen Archive beherbergen, muß ich auf in Ausſicht ſtehende Publikationen Prof. Dr. Steche's hinweiſen.

Der Einfluß der beiden Meiſter auf die deutſche Baukunſt war von weitgehendſter Bedeutung, denn ſie wirkten in hohem Grade ſchulbildend, ſo daß in Berlin wie in Dresden auf lange Zeit fremden Einflüſſen ein Damm geſetzt war.

Beide waren zu jung den Pariſer Schulen entnommen, als daß ſie völlig in Abhängigkeit von Frankreich hätten bleiben können, und wenn ſie gleich nicht eine nationale Richtung vertraten, ſo unterſcheidet ſich doch ihre Kunſtart ganz merklich von dem, was in Frankreich gleichzeitig beliebt war. Denn ſie wahrten dem Architekten auch das Uebergewicht in den Fragen dekorativer Raumausbildung, und hielten ſomit den Eigenwillen des Kunſtgewerbes mit Geſchick zurück. Bei ihnen blieb der Zuſammenhang zwiſchen Außen- und Innenarchitektur gewahrt, indem ſie hier minder ſtreng der antikiſirenden Regel, dort der Leitung des Modegeſchmackes folgten. Es haben ſich leider nur wenige dekorative Arbeiten aus ihrer Zeit in Sachſen, wie in Berlin und Polen erhalten, überall aber ſieht man, daß ſie zwar vom Rococo berührt, doch nicht Nachahmer der immer krauſer werdenden Pariſer, etwa des Meiſſonnier ſind, daß ſie vielmehr das heimiſche Barock zu verfeinern ſtrebten. Freilich muß man es tief beklagen, daß die lebensfrohe und ſo formſicher auftretende Barock-Baukunſt durch ſie vernichtet wurde, ehe ſie ſich völlig ausgelebt hatte.

In Berlin blieb nur wenig von den nationalen Kunſtbeſtrebungen übrig. Schlüter verlor mit ſeinem Fortgange den Einfluß auf die noch Lebenden. Die zwar gut geſchulten, aber an Gedanken nicht reichen heimiſchen Meiſter hatten von den eingewanderten Franzoſen, nament-

lich aber durch *Broebes* eine höhere Feinheit in der Formbehandlung, eine bequem zu behandelnde Schulrichtung erlangt, aber waren doch

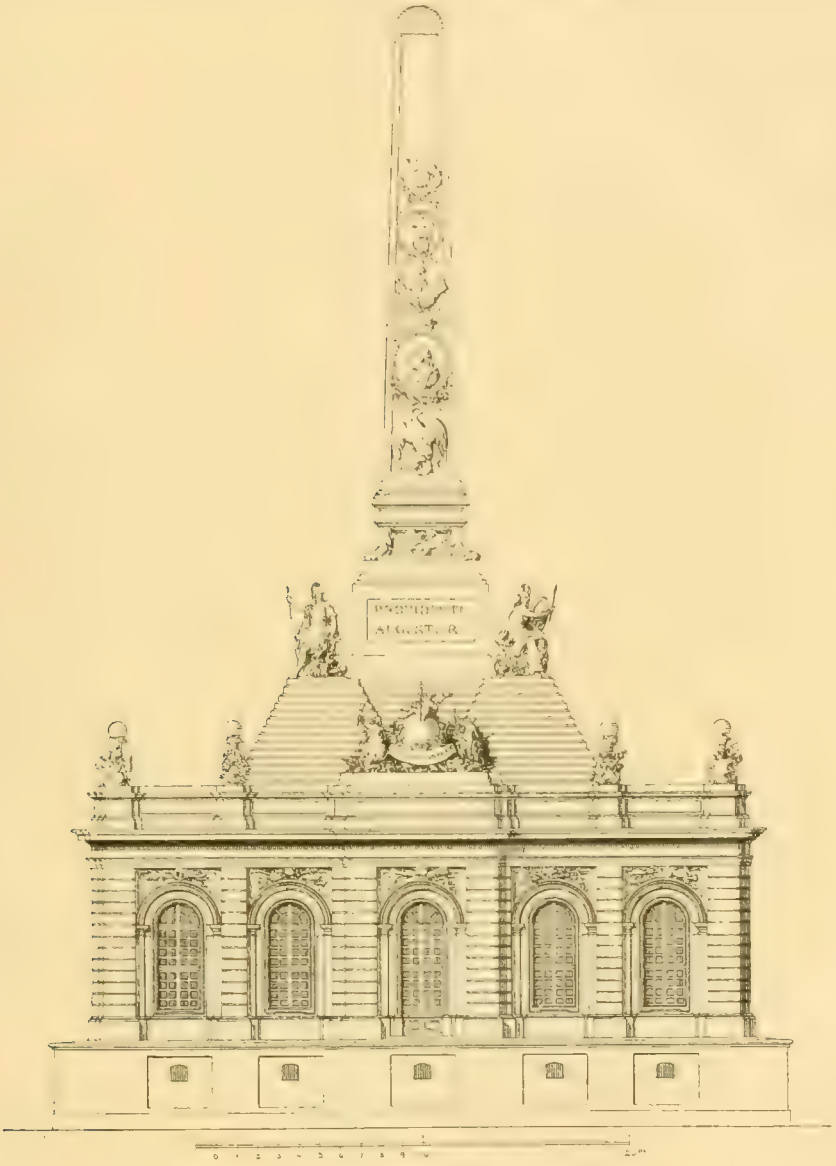


Fig. 13. Blockhaus zu Dresden. Urſprünglicher Plan

nicht eigentlich befähigt, einen ſelbſtändigen Ausdruck für den immer ſtärker ſich entfaltenden Staat zu finden, dem ſie dienten. Freilich waren auch die Zeiten unter dem der Kunſt wenn auch nicht feind-

lichen, doch theilnahmslos gegenüberſtehenden Soldatenkönig Friedrich Wilhelm I. eine ungünſtige. Alles Franzöſiſche war demſelben ein Greuel, Holland dagegen in vieler Beziehung vorbildlich. Entſprach doch der Geiſt des niederländiſchen Volkes in ſeiner ehrlichen, derben Geſchäftlichkeit, ſeiner praktiſchen Richtung ganz dem Charakter des Fürſten.

Unter den Architekten Berlins nach dem großen „Abſchied“ von 1713 war *Martin Heinrich Böhme* († 1725) eine der tüchtigſten Kräfte. Er hatte unter Schlüter und Eoſander am Schloßbau gearbeitet und dürfte die vier Portale des erſten Hofes entworfen oder doch ausgeführt haben. Denn in ſeinen Werken zeigt ſich ſeines Empfinden für die Freiheit Schlüter'ſcher Kunſt. Er vollendete das Kreutz'ſche Palais (1721), deſſen Ausſtattung als ganz im Schlüter'ſchen Geiſte und wohl nach ſeinem Entwurf ausgeführt, die Art des Meiſters doch bereits in merklich verflachter und mit klaſſiciſtiſchen Motiven vermengter Form zeigt. Ferner baute Böhme das Schloß Friedrichsfelde (1719), welches der Markgraf Albrecht Friedrich neu herrichten ließ. Das Schloß zu Schwedt erhielt unter Markgraf Friedrich Wilhelm 1721–1723 nach ſeinen Plänen durch *Friedrich Wilhelm Dietrichs* (geb. zu Uelzen 1702, † 1757) einen Weſtflügel, ſeine Gartenlagen und Nebengebäude.

In ähnlicher Richtung bewegte ſich die Kunſt *Philipp Gerlachs*, wenn dieſer gleich durch Broebes in die Feinheiten franzöſiſcher Regel tiefer eingeweiht war. Neben ſeinen ſchon erwähnten Kirchen iſt das Friedrichshofpital, namentlich deſſen Thurm (1726–1727) und das in ſeinem Hauptriſalit durchaus Schlüteriſch gedachte Kollegienhaus (1734–1735) in der Königſtraße zu ſeinen Hauptwerken zu rechnen.

Noch mehr verflachte ſich die kräftigere Schule in den Schülern Boehme's. Unter dieſen iſt *Johann Gottfried Kemmeter* († zu Berlin 1748), der Lehrer *Knobelsdorff's*, namentlich um dieſes Meiſters willen und als Erbauer des Schloſſes Rheinsberg, des Jugendſitzes des großen Friedrich, von Bedeutung. Rheinsberg iſt ein aus drei einen Hof umſchließenden Flügeln beſtehendes Gebäude, welches jedoch ſeit 1737 durch Knobelsdorff weſentliche Veränderungen erfuhr.

Dem Kreiſe der fränkiſchen Architekten entſtammte *Richter*, ein Abkömmling der Thüringer Barockarchitekten, welcher den Schulenburg'ſchen Palaſt in der Wilhelmsſtraße (1735, jetzt Reichskanzler-Palais) baute. In demſelben ſoll er italieniſchen Entwürfen gefolgt ſein. Die Anlage iſt aber die eines franzöſiſchen Hôtels, mit lang vorgeſtreckten Hofflügeln, und nur die Detaillirung gehört einer barockeren, aber durchaus deutſchen Richtung an. Aehnlich iſt das gleich jenem ſehr ſtattliche Palais Vernezobre (1737, jetzt Prinz Albrecht), welches

unverkennbar an die franzöſiſche Architektur, etwa des *Lassurance*, anknüpft, dieſelbe aber mit deutſch barockem Formengefühl hier und dort zu einer auch äußerlich reicheren Erſcheinung brachte. Richter baute auch nach dem Plane *Bodt's* den Palaſt des Johanniterordens, jetzt Prinz Karl (1730), in verwandten Formen auf. Den beiden erſtgenannten Arbeiten entſprach in der Grundrißanlage das Marſchall'ſche Palais (1730, jetzt abgebrochen), während das Palais Goerne (Unter den Linden, 1752) zwar durch den 1777 erfolgten Anbau eines von joniſchen Säulen getragenen Balkons eine weſentliche Umbildung erhielt, aber doch deutlich Anklänge an den Schloßbau in ſeiner eleganten, doch ausdrucksloſen Gliederung ſpüren läßt.

Johann Friedrich Grael (geb. 1708 zu Quielitz bei Schwedt, † 1740 zu Bayreuth) begann bereits 1730 in Berlin eine vielverſprechende Thätigkeit, indem er als zweiundzwanzigjähriger Jüngling namhafte Aufträge im Kirchenbau erhielt. Unter dieſen ragt der Thurm der Berliner Petrikirche (1732—1734) als tüchtige Leiſtung hervor. Als dieſer jedoch einſtürzte, begab ſich Grael nach Schwedt, wo er ein wegen ſeiner Größe viel bewundertes Reithaus errichtete.

Auch an die Heiligengeiſtkirche zu Potsdam, einen ſtallartig unbedeutenden, bereits 1722 begonnenen Bau, fügte Grael gleichfalls (1732—1735) den mit Trophäen geſchmückten Thurm hinzu. Ebenſo an die Berliner Sophienkirche (1734). Später war er wieder in Berlin thätig.

Dietrichs wurde der bevorzugte Architekt für den immer bedeutender ſich geſtaltenden Berliner Privatbau. Das Behrend'ſche Haus am Dönhofsplatz (1735), das Iſaac'ſche (um 1734) in der Spandauerſtraße, das Keller'ſche (jetzt Reichskanzleramt) u. a. zeigen noch Spuren von Schlüter's Thätigkeit bei immer akademiſcher und regelrechter werdender Formenbehandlung. Des Königs einfachem Sinne entſprach allerdings am meiſten die zierliche, regelrechte Kunſt der Holländer. Mit Vorliebe wählte er ſeine Baumeiſter aus den Niederlanden, während die heimiſchen Meiſter im Privatbau ihre Bethätigung ſuchen mußten. Zwar ſcheint die Berufung des *Titus Favre* († 1745), den ſich Friedrich Wilhelm I. aus dem Haag 1739 als Oberlandbaumeiſter verſchrieb, ein Mißgriff geweſen zu ſein, denn wir hören nur von untergeordneter Thätigkeit desſelben. Weit wichtiger zeigt ſich die Berufung (1732) *Johann Boumanns* (geb. zu Amſterdam 1706, † zu Berlin 1776). Wohl zeigt ſich zunächſt in dem holländiſchen Viertel zu Potsdam und deſſen Backſteinrohbau der Nachklang der derb farbenfrohen Renaiſſance, wie ſie der König liebte, der ja auch in ſeinem Tabakskollegium primitiv unbequemer und heiter bunt ge-

malter Möbel, ob ſie gleich damals ſchon aus dem Hauſe des vornehmen Bürgers verdrängt waren, ſich bediente.

Manger,[1]) ein jüngerer Zeitgenoſſe und einſtiger Gehülfe Boumanns, ſagt von dieſem, er habe „das damalige Franzöſiſche im barocken Geſchmacke nachgeahmt,“ während *Knobelsdorff* „nach damaliger, franzöſiſch modernen, leichten Manier und die Zierrathen ſehr in barockem Geſchmack“ gebaut habe, wovon nur das Schloß zu Potsdam und das Opernhaus zu Berlin eine Ausnahme mache. Dieſe fachmänniſche Kritik bedarf einer Unterſuchung. Der „damalige“, alſo um 1750 herrſchende franzöſiſche Geſchmack ſteht im Gegenſatze zu demjenigen, welcher zur Zeit der Entſtehung jenes Buches 1789 herrſchte. Es iſt die Schule Blondel's, im Gegenſatz zur nach Paris verpflanzten Richtung der Engländer, namentlich Kent's. Barock aber nennt Manger ſehr richtig die Schule der Nachfolger ſowohl Lebrun's und Meiſſonnier's, als Schlüter's mit ihren, dem antiken Schema nicht entſprechenden dekorativen Schnörkeln auch an der Façade. So gilt Boumann's, an hugenottiſche Vorbilder ſich anlehnende Architektur, gerade um der Hinneigung zu Marot und ſeiner Kunſtgenoſſen willen, bei Manger für barock, wogegen die im Geiſte Gabriel's und Servandoni's und der Engländer gehaltenen ſtreng antikiſirenden Bauten Knobelsdorff's, die „leichte Manier“ der Franzoſen, ohne barocken Anklang darſtellt. Der ſtiliſtiſche Unterſchied zwiſchen Boumann und Knobelsdorff giebt ſich mithin nicht, wie z. B. Woltmann ſchildert, darin kund, daß bei dem letzteren der „franzöſiſchen Bildung die erſten Regungen des deutſchen Geiſtes gegenüber treten“; ſondern es bekämpft ſich in ihnen die ältere, auf dem Studium der Hochrenaiſſance Italiens begründete, aber zu bezeichnenden Eigenformen gelangte franzöſiſch-niederländiſche Schule mit dem modernſten, engliſch beeinflußten, franzöſiſchen Klaſſicismus und merkwürdiger Weiſe liegt anfänglich die erſtere im Geſchmacke des ſonſt ſo durchaus modernen Königs Friedrich II.

Boumann's baukünſtleriſche Thätigkeit in Potsdam beſchränkt ſich eigentlich auf die Zeit von 1752—1755. In dieſem kurzen Abſchnitte hat er, ſichtlich beengt durch die Befehle des in architektoniſchen Dingen immer autokratiſcher werdenden Königs einige Bauten ausgeführt, deren Vorbilder ſchon auf die herrſchende Geſchmacksrichtung hinwieſen: das dem Amſterdamer nachgebildete Rathhaus (1753), das jener von St. Maria maggiore in Rom wiederholende Portal der Stadtkirche (1753) und die dem Pantheon entlehnte franzöſiſche Kirche (1752). Es ſei als Zeichen der Denkart des Königs gleich hier hinzugefügt,

[1]) H. L. Manger, Baugeſchichte von Potsdam, Berlin, 1789.

daß er als Boumann in Ungnade gefallen war, weil ſein Geſchmack „nichts Reizendes“ für den König mehr fand, die Bürger bei Erbauung ihrer Wohnhäuſer einfach zwang, nach ſeinen dem Kupferſtichkabinet entlehnten Bauriſſen zu arbeiten, und daß, wie ein Rundgang durch Potsdam lehrt, *Palladio* es war, der mit Vorliebe als Muſter gewählt, daß ſpäter der Palazzo Borgheſe und das Holländiſche Palais in Kontribution geſetzt wurden. Friedrich der Große begann die Schwenkung der Geſchmacksrichtung mitzumachen, die in der Zeit lag und die namentlich Voltaire vorbereitete: jene nach dem engliſchen Weſen. Denn die unbedingte Verehrung des Palladio, die Meinung, es ſei eine künſtleriſche That, ſeine Werke einfach nachzuahmen, iſt durchaus engliſch.

Wenn alſo Boumann nach „Vorbildern“ baute, wenn ſein eigenes Talent in Potsdam nicht zur Geltung kam, ſo trifft die Schuld hierfür die Eigenwilligkeit des Königs, der in Mißachtung der ihn umgebenden Kräfte zur deutſchen Baukunſt in eine gleiche Stellung kam, wie zur deutſchen Dichtung, indem er es vorzog, auf das gute Alte zurückzugreifen, als das Neue ernſtlich zu erproben.

Jedoch hat Boumann z. B. aus dem Potsdamer Rathhaus doch etwas Anderes gemacht, als im Vorbilde anzutreffen iſt. Der Aufbau der korinthiſchen Säulenſtellung mit ihrem kräftig gebildeten Hauptgeſims, der das dritte Geſchoß beherbergenden Attika, der die großen Mittelräume überdeckenden, ſtufenförmig über einer Tambour-Pilaſterſtellung ſich aufbauenden Kuppel, und der endliche Abſchluß durch die Koloſſalſtatue des die Weltkugel tragenden Atlas, all dies iſt von weit lebendigerer Wirkung als die Amſterdamer Façade. Es dürfte nicht viele neuere Rathhäuſer geben, welche bei gleich beſchränkten, räumlichen Verhältniſſen ſo wirkungsvoll und ſo zweckentſprechend künſtleriſch ausgebildet wurden.

Wichtiger ſind dagegen die Berliner Bauten, ſo weit auf ihnen nicht der Alp eines ſtreng einzuhaltenden Vorbildes liegt. So iſt z. B. die katholiſche Hedwigskirche unverkennbar eine wenig glückliche Nachahmung des Pantheongedankens, wie er in England gebildet worden war. Boumann kann hierbei kein Vorwurf treffen, da er (1770—1773) ja nur der Vollender der Pläne des *Johann Gottfried Büring* und *Jean Legeay* war. Anders iſt es allerdings mit dem Palais Prinz Heinrich, jetzt Univerſität (1754—1764). Ohne jede Veranlaſſung hat man das Gute an dieſem Bau *Knobelsdorff*, der ſchon ein Jahr vor Beginn desſelben geſtorben war, die Fehler desſelben Boumann zugeſchrieben.

Richtig iſt zwar, daß dem Grundriß eine bedeutende Innen-

entwicklung fehlt, aber die edle und einfache Größe des ſtattlichen Gebäudes, die vornehme Ruhe und glückliche Gliederung der Rücklage, wie der vorſpringenden, den weiten Hofraum einſchließenden Flügel, die wohlgeformte Pilaſterſtellung des Mittelbaues müſſen wir ebenſo wohl für Boumann's Werk anerkennen, als es das etwas trockene Detail, die Lieblingsmanier, Köpfe an den Schlußſteinen der Fenſter anzubringen und anderes mehr iſt.

James Gibbs' Kings-College in Oxford iſt wohl zweifellos ein Vorbild der ganzen Anlage geweſen, wie denn auch das Opernhaus ſchon unverkennbar völlig dem engliſchen Palladianismus ſich zuneigt.

Des Königs eigenſten Geſchmack ſtellt aber das Schloß Friedrichskron (Fig. 140) bei Potsdam dar (1763 begonnen), in dem ſich die engliſche Grundauffaſſung mit einer dem Trippenhuis in Amſterdam verwandten klaſſiciſtiſchen Architektur und deutſch-barocker Detaillirung zu einem ganz ungewöhnlichen Geſamtbild miſchen.

Schon 1755 mußte *Johann Gottfried Büring* (geb. zu Berlin 1723) einen Plan für dieſen Bau entwerfen. Der König war 1753 ungekannt in Holland geweſen und hatte bei dieſer Gelegenheit „an der holländiſchen Bauart einigen Geſchmack gefunden, welche durch bloße Darſtellung der regelmäßig vermauerten Ziegel an den Außenwänden, eine größere Art von Feſtigkeit vermuthen läßt". Er ließ ſich „von Meiſterhand" eine Skizze fertigen, welche Büring jedoch angeblich erſt durch des in Berlin gebildeten Architekten *Heinrich Ludwig Manger's* (geb. zu Ritſcher 1728, † zu Berlin 1789) Hülfe verſtand. So entſtand der Bau unter Theilnahme verſchiedener, ſich ſtiliſtiſch fern ſtehender Kräfte, denen ſich ſpäter auch noch Franzoſen, *Legeay* und *Gontard*, anſchloßen.

Die Gliederungen ſind in Sandſtein, die Flächen ungeputzt. Breit und wuchtig lagert der Bau mit ſeiner Front von 41 Fenſtern gegen den Garten zu. Von den einſtöckigen, ſeitlichen Anbauten zu den dreiſtöckigen Flügeln und dem außerdem durch eine Attika mit Fronton überhöhten Mittelriſalit baut er ſich mächtig bis zu dem, dieſes bekrönenden Kuppelbau auf. Die lange Folge kannelirter korinthiſcher Pilaſter gliedert, ein überaus reicher, wenn auch meiſt ſehr ſkizzenhaft ausgeführter plaſtiſcher Schmuck belebt das Gebäude. An die Hoffront legen ſich Flügel vor. Der Grundriß unterſcheidet ſich weſentlich von den meiſten Schloßanlagen jener Zeit. Es fehlt die große Feſttreppe. Dagegen iſt im kräftig betonten Mittelriſalit eine ſehr geräumige Feſtſaalanlage um einen hinteren Nebenſaal geſchaffen, an die ſich in langer Flucht die Prunkräume zu beiden Seiten einer mittleren Trennungsmauer hinziehen. Auf alle die Vorzüge, welche Gänge, Nebenräume

und unmittelbare Zugänge zu den einzelnen Gelaſſen gewähren, iſt wie in den deutſchen Barockſchlöſſern verzichtet. Die innere Ausſtattung

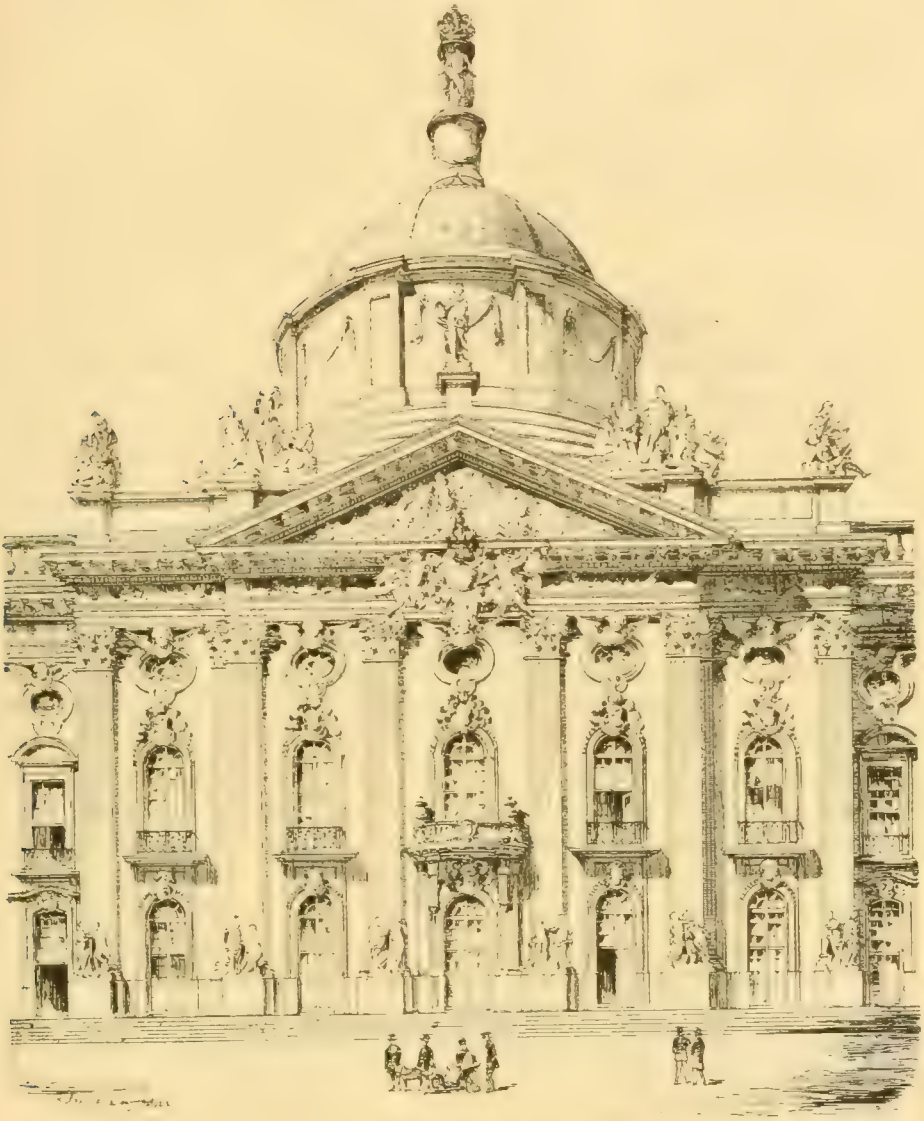


Fig. 140. Schloss Friedrichskron bei Potsdam. Mittelbau.

iſt die glänzendſte. Der Marmorſaal, die blaue Kammer, die Wohn- und Schlafräume des Königs im Parterre, der große Marmorſaal des Hauptgeſchoſſes mit den anſtoßenden Prunkgemächern, namentlich die

Galerie, das höchſt intereſſante Theater im linken Flügel – alles dies ſind Räume von reichſter Prachtentfaltung, wenn auch nicht ganz von jener verfeinerten Durchbildung, welche Sansſouci vor allen preußiſchen Schlöſſern auszeichnet. Es fehlt auch nicht der mit koſtbaren Steinen ausgelegte Grottenſaal.

Das Schloß Friedrichskron ſteht ſeiner ganzen Erſcheinung, ſeiner in grüner Umgebung wohlthätig wirkenden Farbigkeit, der barocken Bewegtheit, ja Aufdringlichkeit ſeines plaſtiſchen Schmuckes unter den gleichzeitigen Bauten Deutſchlands faſt ganz vereinzelt da — ein letztes Denkmal der tief greifenden Wirkung der holländiſchen Kunſt auf Deutſchland.

In Dresden bemächtigten ſich die Architekten auch ſchnell der durch Lepautre und Marot gelehrten Formen. So entſtanden in der Königſtraße, welche auf das japaniſche Palais gerichtet, von dieſem künſtleriſch beherrſcht wird, Bürgerhäuſer, die in ihrer Einfachheit, ihren gequaderten Ecken, ſchlichten Gewänden, Manſartdächern in völligem Gegenſatz zu der wenig Jahre vorher mächtigen Schule Pöppelmann's und Bähr's ſtehen; ſo wurden auch in anderen Stadttheilen ſchlicht gegliederte Bauten errichtet, in welchen ſich der völlige Bruch mit dem Barockſtil kund thut.

Der Vertreter der eigentlich Dresdneriſchen Architektur aber wurde *Johann Chriſtof Knöffel* (geb. zu Dresden 1686, † daſelbſt 1752), welcher ſich unter Auguſt III. ſchnell zur einflußreichſten Perſon im Bauweſen aufſchwang. Schon vorher hatte er ſich im Dienſte der ſächſiſchen Großen bethätigt, von welchen ihn zunächſt der Graf Wackerbarth, der Leiter des ſtaatlichen Bauweſens, beſchäftigte. Für dieſen ſchuf er das 1728 niedergebrannte, bis 1729 wieder aufgerichtete, heutige Kurländer Palais. Wenn auch ſpäter 1764 einzelne Veränderungen an dieſem eleganten Bau vorgenommen wurden, ſo dürfte er im Weſentlichen noch in der erſten Anlage erhalten ſein. Das Hauptmotiv, eine Fenſtergruppe von einem rundbogig geſchloſſenen in der Mitte und zweien mit wagrechten Stürzen zur Seite wiederholt ſich im Riſalit und beiden Flügeln. Erſteres hat einen kräftig ſich vorbauenden Balkon, deſſen Träger mit Helmen geziert ſind. Das Parterre iſt gequadert, die beiden Oberſtocke ſind durch Liſenen gegliedert.

Wichtiger war jedoch der Umſtand, daß der allmächtige Graf Brühl ſich für Knöffel zu intereſſiren begann, indem er ihm den Auftrag ertheilte, deſſen Palais in Dresden (1737—1751) zu errichten. Durch die Lage zwiſchen alten Häuſern war die Grundrißbildung überaus erſchwert. Der Haupttheil liegt in einem unregelmäßigen Viereck

zwischen der Augustusstraße und dem unterhalb der damaligen Festungsmauer, der jetzigen Brühl'schen Terrasse, sich hinziehenden Gäßchen. Doch ist der Umstand, daß beide Hauptfaçaden nicht parallel sind, durch die Hofanlage geschickt vermittelt. Die Raumvertheilung des Vorhauses, der Treppen und Säle ist stattlich und zeugt von großem Geschick. Auf die Durchbildung des Grundrisses, auf die Bequemlichkeit der Wohnräume ist das Hauptaugenmerk gelegt. Die Façade ist sehr bezeichnend für die Kunstart, welcher Knöffel ohne wesentliche Schwankungen bis an sein Lebensende huldigte. Erzogen in der Schule de Bodt's und Longuelune hatte er deren Vorliebe für ruhige Flächen, einfache Lisenenumrahmungen, schöne Verhältnisse und leicht über die Façade verstreutes, nicht aufdringliches Ornament übernommen und bildete diese Motive derart weiter, daß er auf die Antike und ihre Ordnungen fast gänzlich glaubte verzichten zu können. Dem Ueberdrang der Formen, welcher aus Pöppelmann hervorsprudelte, folgte ein absichtlicher Verzicht auf alles Schmückende. Die Verhältnißlehre der Palladianer fand hier den bereitesten Boden zur Aufnahme, denn bald begann man zu lehren, daß nur durch die Verhältnisse der Bau schön werde. In dieser Hinsicht ist Knöffel und sind seine Schüler, welchen Dresden im Wesentlichen den architektonischen Charakter verdankt, folgerichtiger im Rococo, als selbst die Franzosen. Entsprechend der Kraftlosigkeit des damaligen Dresdner Hofes, fand man den künstlerischen Ausdruck in einer immer gemessenen, ruhigen Haltung, aber völligen Flachheit der architektonischen Formen. Die Bauten sind elegant, ohne vornehm zu sein.

Das Brühl'sche Palais ist an seiner Stadtseitenfaçade zwar durch ein wenig vorspringendes doppeltes Mittelrisalit gegliedert, hat vor den drei Axenfenstern einen Balkon, zu dessen Füßen zwei kräftige Statuen von der geschickten Hand des *Lorenzo Mathielli* (geb. 1701, † zu Dresden 1749) stehen, darüber an den Fenstern des zweiten Stockes Stukkornamente, weiter oben ein Giebelfeld: aber die ganze Reihe der 23 Fenster ist gleichmäßig durch Lisenen umrahmt, die sich durch die beiden oberen Stockwerke über dem rusticirten Parterre hinziehen. Trotz dieser Einförmigkeit fehlt es dem Bau nicht an einem gewissen Reiz, macht er wohl den Eindruck des Ueberfeinerten, nicht aber des Aermlichen.

Noch weniger ist dies mit der Façade gegen die Terrasse zu der Fall, wo allerdings nur die obere, diese überragende Etage in Frage kommt. Dort findet sich der sogenannte Canalettosaal, ein stattlicher Raum mit einigen Stukkresten, der einst die berühmten Ansichten *Canaletto's* beherbergte. Die großen Rundbogenfenster sind auch hier nur mit Blumen und Muschelwerk verziert, von Lisenen umrahmt, einfach und heiter dekorirt.

Die auf's Beſte in ihrer zierlichen Rococodekoration erhaltene Bibliothek (Fig. 141) iſt der wichtigſte Raum im Palais. Zwiſchen dieſer Dekoration, die ganz aus leichtem Rahmenwerk beſtehend, ohne Steigerung und beſonderes Herausheben einzelner Theile eine gleichmäßige Feinheit der Gliederung zeigt, und gleichzeitigen franzöſiſchen Arbeiten, beſteht ein ebenſo bedeutender Unterſchied, wie zwiſchen König Ludwig XV. und Auguſt III. Jener war ein lebhafter, ſinnlicher, in falſcher Auffaſſung ſeiner Regentenpflichten pflichtvergeſſener Fürſt, dieſer ein behäbiger, denkfauler Sybarit, ohne Thatkraft ſelbſt zum Böſen. Die Einförmigkeit des Hoflebens ſpricht aus dieſem Raume.

Die Dekoration des „Brühl'ſchen Gartens", welche nach und nach vollendet worden war, fiel leider zum Theil dem ſiebenjährigen Kriege und dem rückſichtsloſen Widerwillen Friedrichs des Großen gegen Brühl zum Opfer. So namentlich das Belvedere[1]), welches etwa an Stelle des heutigen, bekannten Gaſthauſes dieſes Namens ſtand, ein oblonger Saal, vor deſſen Langſeite ſich ein oblonges Vorzimmer und zur Seite zwei Nebenzimmer legten, zuſammen ein höchſt reizvoller Aufbau, einfach elegant im Aeußeren, von hohem dekorativen Reiz und reichſter Bemalung und Stukkirung im Inneren.

Die großartigſte Aufgabe ſeines Lebens wurde Knöffel zu theil, indem ihm Auguſt befahl, an Stelle des von Neumann erſt kurz vorher fertig geſtellten Schloſſes Hubertusburg bei Oſchatz ein neues, größeres zu errichten. Die urſprünglichen, großartigen Pläne, welche darauf hinausgingen, ein Rechteck zu ſchaffen und den Hof mit einer Kuppel zu überdecken, ſind noch erhalten und zeigen die Größe der Abſichten des Königs.

Die heutige Anlage kann höchſtens als ein Beweis dafür gelten, daß auf Knöffel die gewaltige Kompoſitionskraft der älteren Meiſter ſich nicht übertragen hat. Den faſt quadratiſchen Hof umſpannt ein nur wenig gegliederter Bau nach allen vier Seiten. Nur mäßige Riſalite treten vor die gewaltigen Fronten heraus. Ein ſchweres Manſartdach drückt laſtend auf das Ganze. Selbſt die Ausbauchung des Mittelbaues der Hoffront, hinter welcher ein ovaler Saal liegt, vermag trotz hohen Giebels und eines bekrönenden Thurmes die Eintönigkeit der Fenſter- und Liſenenreihen nicht zu beleben, ja ſelbſt im Inneren fehlt es an bedeutenden Elementen. Die elegante Kunſt Knöffels zeigt ſich machtlos gegenüber ſo gewaltiger Aufgabe. Zu den glücklichſten Löſungen im Bau gehört die ſtattliche Kapelle, welche zwar nach Außen gar nicht zum Ausdruck gelangte, ſondern hinter Etagenfenſtern verſteckt

[1]) M. Keyl, Belvedere, Dresden, 1761.

iſt, aber durch die reizvolle Dekoration in Stukkmarmor, durch die Fein-

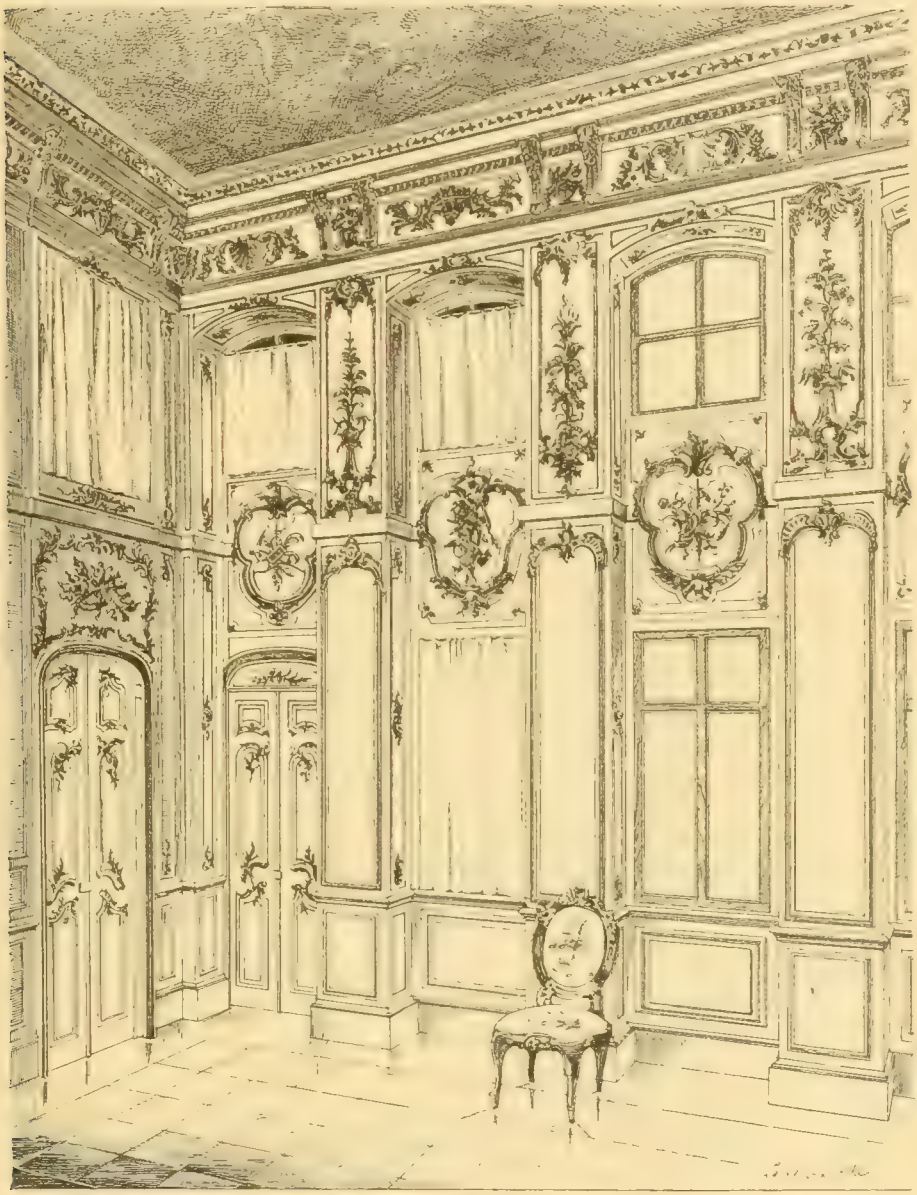


Fig. 141. Palais Brühl zu Dresden, Bibliothekſaal.

heit des Ornaments wohlthuend wirkt, wenngleich die Kälte des Gefamttones und der Mangel fetter Organiſation auch hier auffällig iſt.

Glücklicher in der Geſamtkompoſition zeigt ſich Knöffel bei der Wiederherſtellung des Schloſſes zu Warſchau, deſſen Weichſelfaçade zwar der Grundidee nach dem *Gaetano Chiaveri*, in ſeiner Ausbildung aber höchſt wahrſcheinlich Knöffel angehört. Hier waren kräftige Riſalite durch den vorhandenen Bau gegeben, deren ſeitliche mit einem von Trophäen überragten Giebel abgeſchloſſen werden, während ein reich gegliederter, im Weſentlichen aus einer Inſchrifttafel und Skulpturen beſtehender Aufſatz und ein großes Manſartdach den ſich im Vieleck vorbauenden Mittelpavillon decken. Das Schema des gequaderten Erdgeſchoſſes und der durch zwei Stockwerke reichenden Liſenen iſt auch hier eingehalten.

In vollendeter Nüchternheit erſcheint dasſelbe und zwar geradezu als einzige Schmuckform an dem umfangreichen Schloſſe zu Grodno.

Einen wichtigen Einfluß auf den ſtädtiſchen Bau gewann Knöffel durch eine Reihe von privaten Arbeiten, welche er in Dresden aufführte. Auch ſein Altſtädter Rathhaus daſelbſt (1741—1745) bewegt ſich innerhalb der Grenzen eines Miethsgebäudes. Wurde es doch gemeinſam mit einem ſolchen nach einem Plane errichtet. Denn von den 13 Fenſtern der Façade gegen den Markt, gehörten urſprünglich nur ſieben der Stadt, ſo lange ſie nicht das Nachbargebäude erſtanden hatte. Dieſe Anlage forderte den Bau zweier Riſalite mit Balkons. Darüber befinden ſich Reliefmedaillons des Königs Auguſt III. und deſſen Gemahlin, und ſchließlich wirkungsvoll abſchließende Trophäen.

Am Neuſtädter Rathhaus iſt die Nüchternheit eine noch größere. Es iſt aber immerhin bemerkenswerth, daß auch hier noch das Vorbild von Amſterdam unverkennbaren Einfluß ausübt. Etwas reicher in der Anordnung und ausgezeichnet durch einen hübſchen Hof iſt das Koſel'ſche Palais (jetzt Polizeidirektion). Aber in all' dieſem erkennt man die Hand eines zwar leicht ſchaffenden, doch auch flüchtigen Künſtlers, der nur hinſichtlich der Grundrißgeſtaltung die Kunſt ſeinen Lehrer zu fördern verſtand, ſonſt nur dieſelbe verflachte.

Und wirklich ſind bei ſeinen und den durch ihn beeinflußten Schülern Longuelune's die Grundriſſe faſt allein einer näheren Betrachtung würdig, während die Façadenentfaltung ganz in leere Vornehmheit ſich verliert. Am Beſten unter dieſen Baumeiſtern iſt noch *Julius Heinrich Schwarze*, ſein Nachfolger. Von dieſem wurde das zierliche und von reichen Gärten umgebene Moszynski'ſche Palais zu Dresden (1740) entworfen, welches nach 1866 abgebrochen wurde.

Vielfach beſchäftigt war *Chriſtian Friedrich Exner* (geb. zu Lampertswalde 1718), der bei ſeinen Anbauten an das Taſchenberg-Palais, dem

Joſephinenſtift und zahlreichen, nach dem Bombardement 1759 entſtandenen Wohnhäuſern in Dresden auf alle ſchmückende Glieder verzichtete. Und allein durch gute Verhältniſſe in der Vertheilung der von unprofilirten Gewändern umgebenen Fenſter eine „einfach vor-

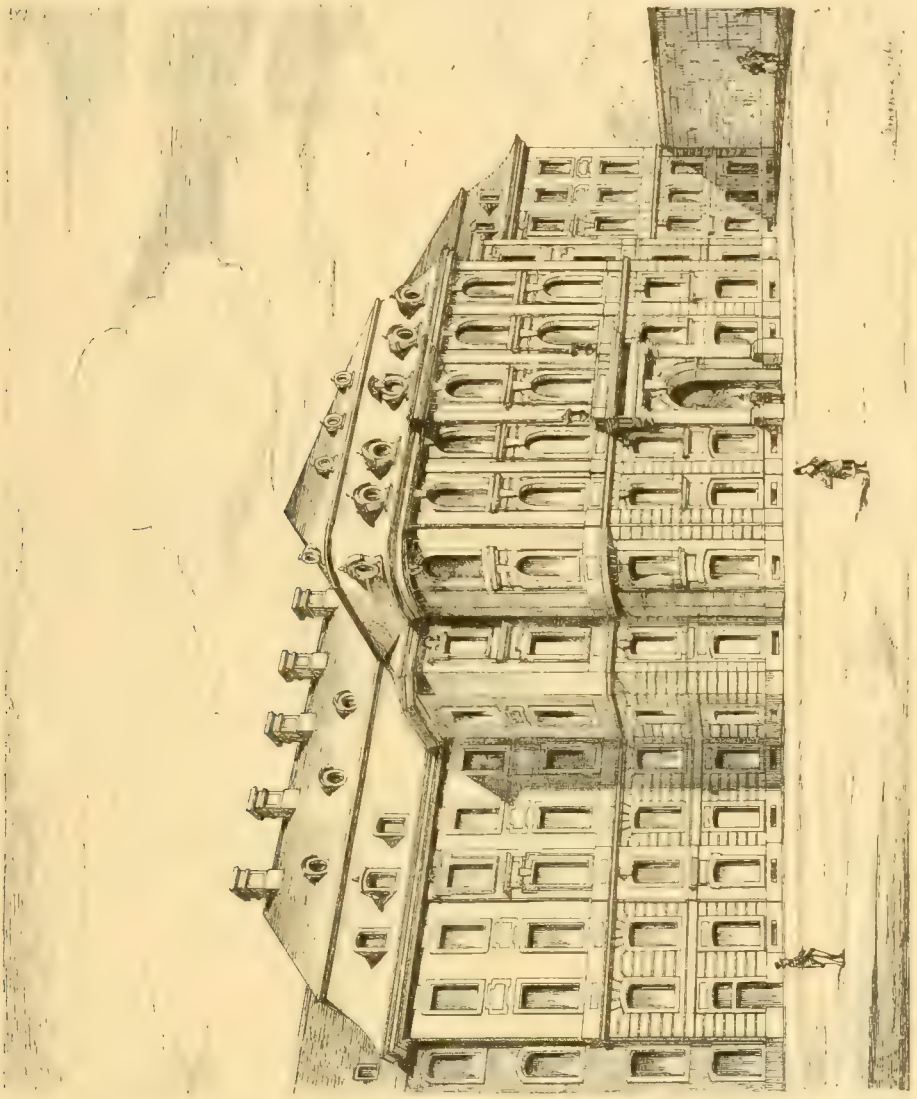


Fig. 142. Landhaus zu Dresden. Gartenfacade.

nehme“ Wirkung erzielen zu können glaubte, wodurch er natürlich in gänzliche Langeweile verfallen mußte. Mit Recht ſagt Schumann von dieſen Bauten, daß ſie den Stempel bloſer Nothbauten tragen. „So endete das 18. Jahrhundert, fährt er fort, welches in Dresden mit

nie gefehener Pracht eingefetzt hatte, mit einer Nüchternheit, wie fie gleichfalls vorher noch nicht dagewefen war!“

Johann Friedrich Knöbel (geb. zu Dresden 1724, † 1792) bildete Knöffel's Stil in Polen weiter, indem er das Schloß zu Grodno vollendete und an das Brühl'fche Palais in Warfchau reizvoll durchgebildete Hofflügel und das ftattliche Thor fügte.

Ein Schüler diefes wieder war *Johann Auguft Gebhard* (geb. zu

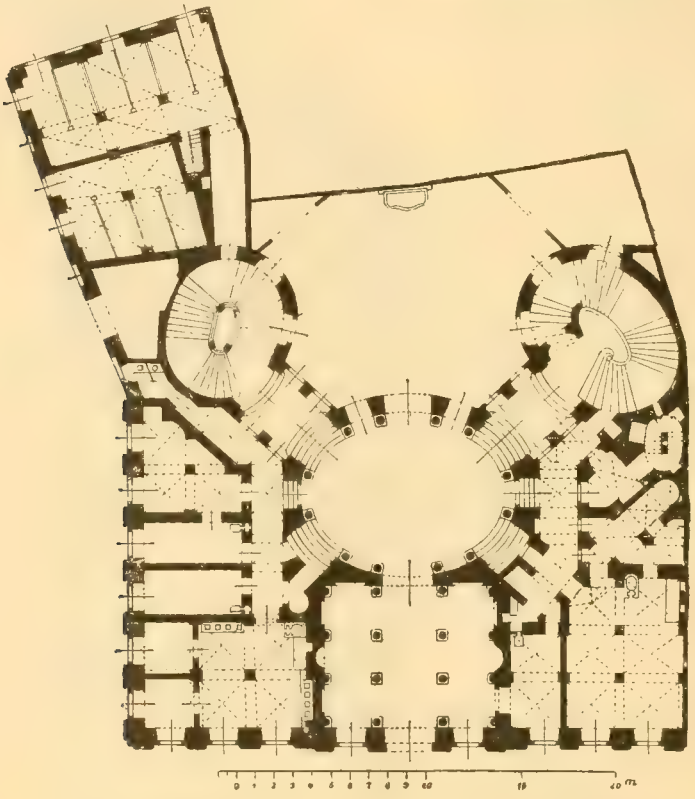


Fig. 14. Palais Schonburg zu Dresden. Grundriss des Erdgefchoffes.

Dresden 1735), von welchem die fchöne Bogenhalle vor dem Mittelrifalit des Japanifchen Palais ftammen dürfte.

Johann Auguft Giesel (geb. zu Dresden 1751) baute das Max-Palais in feiner heutigen Geftaltung aus (1782), indem er namentlich das Obfervatorium auf dem Dach hinzufügte, und das Innere bereits in dem zierlichen, neueften Pariſer Klafficismus ausftattete, den er und *Chriſtian Traugott Weinlig* (geb. zu Dresden 1739) bei *Chalgrin*, *Legrand*, *Leroi* und *Blondel* in Paris erlernt hatten. Ferner änderte Giefel den

Garten am Palais des Chevalier de Saxe bezeichnender Weiſe von einem franzöſiſchen in einen engliſchen um.

Den Schluß dieſer Architektenreihe bildet *Friedrich August Krubsacius* geb. zu Dresden 1718, † 1790), welcher ſich bereits 1740 in einer „Betrachtung über den Geſchmack der Alten in der Baukunſt“ auf den Standpunkt des Cordemoy ſtellte und eine Anlehnung nicht an Vitruv und Palladio, ſondern unmittelbar an die Antike ſuchte. Ihm iſt, wie den Franzoſen, die Verhältnißlehre die wichtigſte Forderung für die Ausbildung des Architekten. Knobelsdorff der trefflichſte Architekt Deutſchlands. Mit voller Kraft tritt er gegen das Ornament des Rococo auf, gegen die „verwerfliche Anwendung des Grillen- und Muſchelwerks“, welchem er nur in der Innendekoration bedingte Berechtigung zugeſteht. Sein Streben geht nach Einfachheit, wie jenes Exner's, er verwirft die Riſalite, die verzierten Fenſtergewände, die verſchnörkelten, ja die runden Giebel. Dieſer ſeiner verſtändig vorgetragenen, aber nüchternen und flachen Kunſtauffaſſung entſprechen auch ſeine Werke.

So das Schloß Otterwiſch bei Leipzig (1752—1754), ein klarer, aber künſtleriſch gänzlich unbedeutender Bau. Wichtiger iſt derjenige des Landhauſes zu Dresden (1770—1776). Die Façade zeigt namentlich an der Gartenſeite (Fig. 142) die Formen der Knöffel'ſchen Schule mit geringen Abweichungen, die wohlgebildeten Verhältniſſe, die einfache Wandtheilung, die Stätigkeit in der Entwicklung der Motive. Im Inneren iſt wieder die Vorhalle und das ganz beſonders glänzende Treppenhaus bemerkenswerth, letzteres ein großartiger Raum, welcher alle drei Geſchoſſe des Gebäudes durchſchnitt. Später iſt eine ſtörende Zwiſchendecke in denſelben eingezogen worden.

Das Palais des Chevalier de Saxe, jetzt Prinz Georg (ſeit 1764) zu Dresden, eine reizvolle, jedoch 1855 durch *Hermann Nicolai* umgebaute Anlage im Sinne der franzöſiſchen Villen, ſei ferner noch erwähnt. Ihm reihen ſich eine größere Anzahl in Sachſen verſtreuter Ritterguts-Schlöſſer an, welche zum Theil dem Krubſacius, zum Theil vielleicht auch noch *Knöffel* angehören: Niſchwitz bei Wurzen (1754) zeichnet ſich bei ganz ſchlichter Außenanſicht durch ſchöne Raumverhältniſſe, namentlich durch die Treppenanlage aus; Pörten iſt ähnlich; ferner Dahlen,[1]) welches bei ähnlicher Behandlung des Grundſtockes eine kräftigere Entwicklung der Flügel aufweiſt und auch in der Lage der Wirthſchaftsgebäude franzöſiſchem Beiſpiele ſich anſchließt; endlich Reibersdorf in der Oberlauſitz (1760) u. a. m.

[1]) Haenel, Adam und Gurlitt, Sächſiſche Herrenſitze und Schlöſſer, Dresden.

Nachweisbar dagegen gehört dem Krubſacius das Palmenhaus zu Neſchwitz in der Oberlauſitz an (1768), ein ſehr ſtattlicher, lang geſtreckter, durch große, in rechtwinkligen Blenden geſtellte Fenſter gegliederter Bau, in deſſen Mitte ein höherer, außen als zweigeſchoſſig erſcheinender Saal ſich erhebt. Stattliche Raumentfaltung und eine bei aller Trockenheit doch nicht reizloſe Detaillirung erheben den Werth des Bauwerkes, welches ſich der Orangerie in Kaſſel in Anlage und Größenverhältniſſen nähert.

Die Ungunſt der politiſchen Lage verhinderte, daß Krubſacius ſich in gleich umfaſſender Weiſe, wie ſeine Vorgänger im Auftrage der ſächſiſchen Großen bethätigen konnte. Seine Bedeutung liegt daher mehr in ſeiner Wirkſamkeit als Aeſthetiker und Lehrer der 1763 gegründeten Dresdener Akademie, an welcher er eine Reihe von Schülern heranzog.

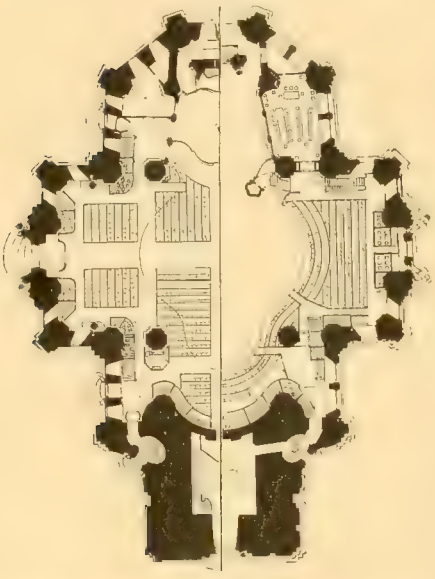


Fig. 144. Michaeliskirche zu Hamburg. Grundriss des Erd- und Obergeſchoſſes.

Unter dieſen dürfte *Gottlieb August Hölzer* (geb. zu Dresden 1744), das meiſte Anrecht auf Erwähnung haben. Sein wichtigſtes Bauwerk war das Palais Vitzthum, ſpäter Schönburg (1773—1778) (Fig. 143), welches 1886 abgetragen wurde. Im Grundriſſe entfaltete er eine ungewöhnliche Begabung. Die Anlage des auf gekuppelten Säulen ruhenden Vorhauſes, der beiden ſtattlichen Treppen, die Geſtaltung des auf ungünſtigem Grundſtück wohlgeordneten Hofes war edel und bedeutend, bei reichlicher Verwendung gebogener Linien klar und überſichtlich. In der Façade zeigte er einen tüchtigen Sinn für Verhältniſſe und genaue Bekanntſchaft mit der franzöſiſchen Formgebung, ohne eine hervorragende Wirkung zu erzielen.

Ein weiterer Schüler iſt *Johann Gottfried Panse* (geb. zu Dresden 1751), deſſen Boxberg'ſches Palais (Waiſenhausſtraße 33) ſich bei eigenartiger Vorliebe für Kurven im Grundriß und bei faſt dilettantiſcher Behandlung der Gliederungen ſchon der Einwirkung der von Cochin angeregten franzöſiſchen Richtung willfährig zeigt. Das Innere iſt von einer kleinbürgerlich werdenden Vorliebe für beſchränkte Verhältniſſe und ſpielende Niedlichkeit.

Das Faſaneriеſchloß bei Moritzburg (1769), wohl ein Werk

des *Johann Daniel Schade* (geb. zu Nowogrod 1730, beweift, daß felbft der Landesfürft diefem Sinne huldigte. Die Inneneinrichtung desfelben ift ein Meifterwerk zierlicher Anordnung, abfichtlicher Befchränkung, ein Häuschen wie für Puppen, nur für kleinfte, vertrauteffe Kreife be-

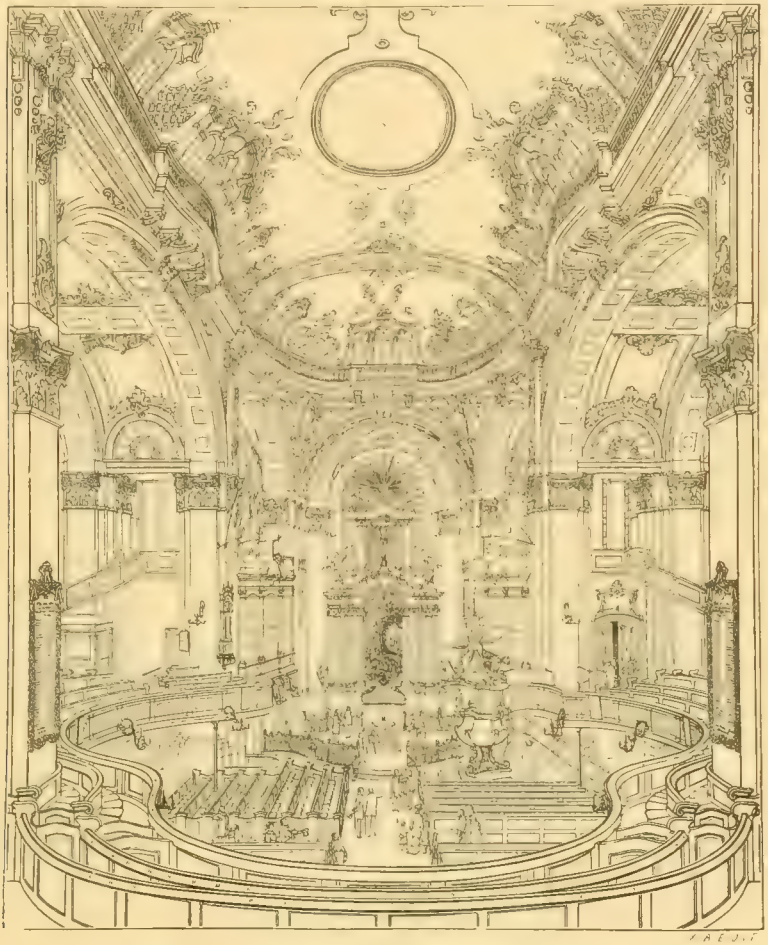


Fig. 145. St. Michaelskirche zu Hamburg. Innenanficht.

rechnet, und fomit der öffentliche Proteft gegen das prunkende Wefen der älteren Zeit.

Schließlich fei noch der Architekt *Samuel Locke* (geb. zu Moritzburg 1710 genannt, der in verfchiedenen Wohnhausbauten fich als Schüler des Krubfacius bekundet, ohne zu hervorragenden Leiftungen Gelegenheit zu finden. Als eine folche könnte nur das Schloß Choren bei Noffen gelten, das fich den Arbeiten Krubfacius völlig

anſchließt. In ſeinen theoretiſchen Arbeiten erweiſt er ſich auch als durchaus abhängig von der franzöſiſchen Verhältnißlehre.

Die Quelle der Lehren, welche Krubſacius ſeinen Schülern vortrug, nennt er ſelbſt: Es iſt *Briseux* und namentlich *Jacques François Blondel*, welche ihm als Leitſchnur dienen. Gleichzeitige Kenner rühmen es geradezu, daß der Blondel'ſche Geſchmack Dresden zu einer ſo hervorragend ſchönen Stadt gemacht habe. Von dieſen übernahm er die Gedanken, wie die Formen ſeiner Kunſt, nachdem Longuelune ihm die Schule des älteren Blondel übermittelt hatte. Im engſten Zuſammenhang mit der großen Bildnerin des Geſchmackes, der franzöſiſchen Bauakademie, ging auch in Dresden die Kunſtentwicklung vor ſich. Auf der ſächſiſchen Kunſtſchule war ſchon ſeit den dreißiger Jahren das Stichwort der „vornehmen Einfachheit“ ausgegeben, ehe zur „ſchlichten Einfalt“ *Winckelmann's* übergegangen wurde.

Eine Entwicklungsſtufe der deutſchen Kunſt, welche in Berlin ſchon durch Friedrich den Großen eingeführt worden war, jene des empiriſchen engliſchen Klaſſicismus, fehlt in Dresden faſt ganz. Der Staat war erſchöpft auch von ſeinen künſtleriſchen Thaten. Die Zeit brach an, in der Dresden in künſtleriſchen Dingen um einige Jahrzehnte hinter dem übrigen Deutſchland herzuhinken beginnt, nachdem es ſo lange die Führung beſeſſen hatte.

Eine ganz eigenartige Miſchung der im proteſtantiſchen Norden ſich begegnenden Richtungen, des proteſtantiſchen Sinnes und der klaſſiſchen Schulung, vollzog ſich noch einmal zu überraſchender Aeußerung in einem Hamburger Meiſter, an der Michaeliskirche zu Hamburg (1751—1762) (Fig. 144 und 145).

Der Architekt derſelben, *Ernſt Georg Sonnin* (geb. zu Mertensdorf bei Perleberg 1709, † zu Hamburg 1794), war dem geiſtigen Leben in Sachſen nahe getreten, denn er hatte in Halle Theologie, in Jena Philoſophie ſtudirt und dann erſt ſich dem Baufache gewidmet. Der ihm zur Hülfe und Aufſicht beigegebene Baumeiſter *Johann Leonhard Prey*, der Erbauer der Dreifaltigkeitskirche (1743—1747) (Fig. 146) in St. Georg hatte ſogar unter Bähr an der Dresdner Frauenkirche gearbeitet. Es iſt denn auch die Michaeliskirche ebenſo, wie die 1757 errichtete kleine Michaeliskirche und die von *Dose* geſchaffene Hauptkirche zu Altona (1742—1743) (Fig. 147) bei ziemlich barocker Detaillirung und noch einigen gothiſirenden Motiven ein ächt proteſtantiſcher Bau im griechiſchen Kreuz, mit einem Thurm in der Axe, oberhalb des reich durchgebildeten Thores. Die Emporen ruhen auf eiſernen

Säulen, die meines Wiſſens hier zuerſt in der Baukunſt auftreten. Auch Sonnin wählte den Grundriſs der Berliner Parochialkirche ſich zum leitenden Vorbilde. Die Mitte des Baues bildet ein mit einer Flachkuppel überdecktes Quadrat, deſſen Decke auf vier freiſtehenden korinthiſchen Pilaſterpfeilern ruht. An dieſe lehnen ſich die geradlinig abgeſchloſſenen, tonnenförmig überwölbten Querſchiffe. Der Chor erſcheint der ſtattlichen älteren, durch Brand zerſtörten, gothiſchen, mit einem Hallenumgang verſehenen Anlage getreu nachgebildet zu ſein. Vor dem inneren dreiſeitigen Abſchluſſe ſteht der Altar, den Zwiſchenraum zum fünfſeitigen äußeren füllen Betſtübchen und Sakriſtei. Erſterem entſprechend lehnt ſich eine Abſis gegen den weſtlichen Thurm, zu deſſen Seiten die Treppen — nicht beſonders glücklich —

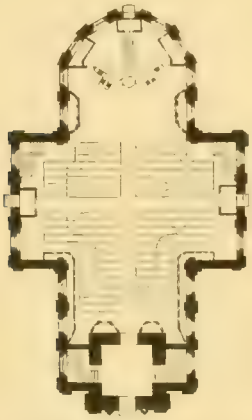


Fig. 146. Dreifaltigkeitskirche zu St. Georg Hamburg. Grundriss.

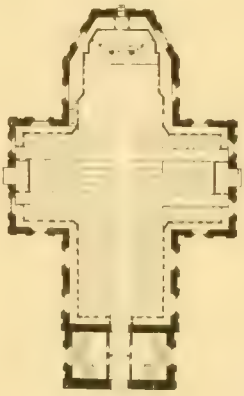


Fig. 147. Hauptkirche zu Altona. Grundriss.

angebracht ſind. Die Kanzel ſteht auch hier ſeitlich zu Beginn des Chores, der Taufſtein vor dem Altar. Doppelte, wieder auf ſchmiedeeiſernen Säulen ruhende Emporen umziehen den Bau, doch haben dieſelben, im Gegenſatz zu dem Theaterartigen der Frauenkirche, mehr von den Formen der Arena, etwas Freies, Großes, Feierliches. Die Raumbildung iſt eine entſchieden glücklichere. Kaum giebt es eine zweite proteſtantiſche Kirche, die ſo mächtig auf das Gemüth zu wirken vermag, als dieſer Saal, ein ächtes Gemeindehaus für eine weltſtädtiſch geſinnte Bürgerſchaft, für eine Menge von Tauſenden, von welchen Jeder Antheil an der kirchlichen Handlung zu nehmen ſtrebt. Klar und durchſichtig im Plan, iſt der Bau auch einfach und groß im Detail, obgleich der Hamburger Meiſter in den Sakriſteien bewies, daß er ſich auf Schmucktechnik ſehr wohl verſtand.

Das Aeußere iſt weit ſchwächer als die Grundrißentwicklung.

Noch zeigen ſich in den Pilaſterverkröpfungen, namentlich des Chores, die Ausläufer der gothiſchen Strebepfeiler, in den mit barocken Voluten endenden Fenſtern, wenigſtens in den Sproſſen, Anklänge von Maßwerk; eine ſtrengere antikiſirende Richtung macht ſich nur an dem zwar ſtattlichen, aber bereits etwas trocken gegliederten Thurme bemerkbar. Das flache Manſartdach giebt dem Ganzen etwas Schweres und Plumpes. Doch überwiegt auch hier, wie an der Dresdner Frauenkirche, der innere geiſtige Werth über die formale Durchbildung des Baugedankens. Sie iſt der Schlußſtein der proteſtantiſchen Kunſt. Fünf Jahre nach Vollendung des Baues traf *Lessing* in Hamburg ein, fünf Jahre ſpäter begann er den Kampf gegen den Hauptpaſtor Goetze. Aus dem Pietismus Spener's war ſeine Karikatur geworden, das deutſche Volk hatte ſich von den plump eifrigen Verfechtern des Buchſtabenglaubens abgewendet: Es gab keinen lebendigen Proteſtantismus mehr, daher auch keinen architektoniſchen Ausdruck desſelben.

Wohl mag es in deutſchen Landen noch manchen beachtenswerthen Bau geben, der als eine Fortbildung des aus dem proteſtantiſchen Bekenntniſſe ſich entwickelnden architektoniſchen Gedankens gelten muß, wohl mag auch noch bis in unſer Jahrhundert hier und da die Anregung der geſchilderten leitenden Meiſter nachgewirkt haben. Neben dem Niedergang der deutſchen Verhältniſſe, der immer größeren Verarmung, welche das Finanzſyſtem des Merkantilismus und verheerende Kriege über das in winzige Theile verfallene Reich brachten, ſind es zwei Dinge, welche die Weiterbildung desſelben verhinderten: der Klaſſicismus in der Architektur, wie er ſeit der Auffindung von Pompeji und Päſtum, ſeit Stuart's und Rewett's Publikationen über Athen, alle künſtleriſchen Kräfte zu blinder Verehrung des griechiſchen Tempelbaues führte, und der Rationalismus, der den nun auch alt gewordenen Pietismus ablöſend, an Stelle der tiefen Innerlichkeit religiöſen Verſenkens die Klarheit einer abermals an klaſſiſchem Vorbilde geſchulten Lebensweisheit ſetzte.

Nachdem Preußen und Sachſen ſich im Bauweſen mehr und mehr an Frankreich angeſchloſſen hatten, folgten die meiſten anderen norddeutſchen Lande, alle jene, wo früher holländiſcher Einfluß gegolten hatte, dieſem Beiſpiel. In Heſſen-Kaſſel hatten wir bereits Hugenotten an der Spitze des Bauweſens geſehen.

Dem Meiſter *Paul Dury* folgte ſein Sohn *Carl Dury* († 1757). Aus der leichten Anmuth der Kunſtweiſe des jüngeren Architekten kann man vermuten, daß er in die Heimat ſeines Vaters zurückgekehrt

ſei, um ſeine Studien zu machen; doch offenbart ſich in ſeinen Façaden ſo viel deutſcher Formendrang, daſs er in ſeiner Kunſtart den deutſchen Rococomeiſtern näher ſteht, als ſeinen Volksgenoſſen jenſeits des Wasgau.

Von *Dury's* älteſten Bauten in Kaſſel, die Gemäldegalerie in der Fünffenſterſtraße und dem Gewächshaus in der Aue (beide 1751 iſt nur das erſtere architektoniſch beachtenswerth, eine zweiſtöckige Façade mit von derben Pilaſtern und ornamentirten Steinen getragenen Eckbalkon, und kräftigem Axenmotiv in der Hauptfaçade gegen die

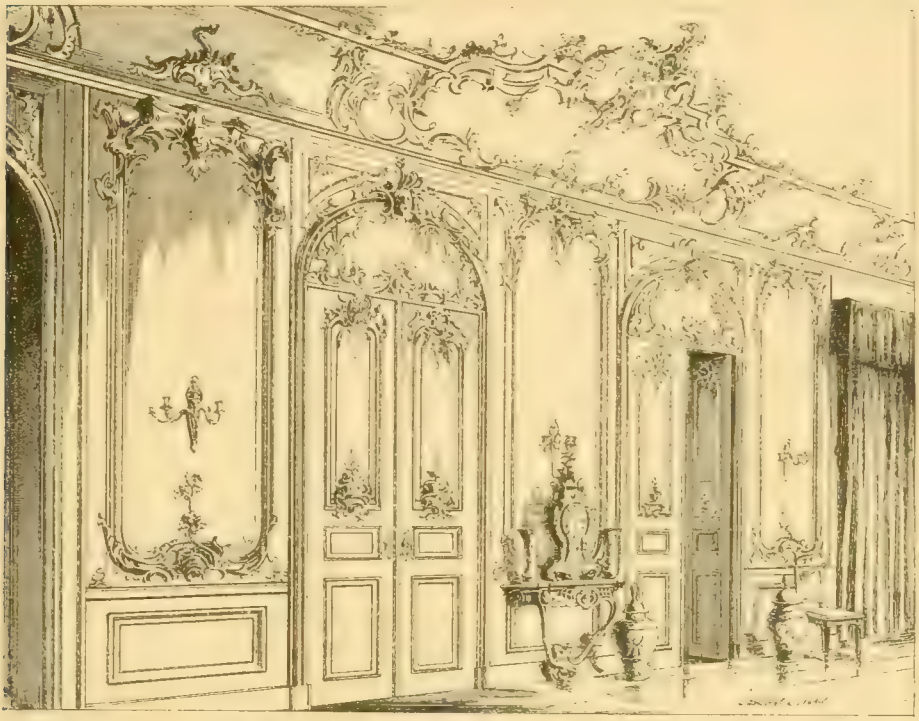


Fig. 141. Schloss Wilhelmsthal bei Kaſſel. Innenarchitektur.

Frankfurterſtraße. Dort befindet ſich ein von ſechs toskaniſchen Säulen getragener Balkon vor einem dreifenſtrigen, von einer Attika bekrönten Riſalit und dem ſtattlichen Rundbogenthor. Dieſes führt in die mit Glaswänden geſchloſſene Galerie, welche früher einen reizenden Durchblick zur Bellevueſtraße geſtattete.

Wichtiger und überhaupt eine der reizvollſten Schöpfungen Deutſchlands iſt das zwölf Kilometer von Kaſſel entfernte Schloſs Wilhelmsthal 1753—1767.[1]) An ein älteres, unter Landgräfin Amalie Eliſabeth

[1]) Nach einer beim Kaſtellan bewahrten Chronik wird der Architekt *Duré* genannt.

1643 vergrößertes Schloß Amönethal, wurden 1753 die beiden, jetzt den Hof umfaſſenden Flügel angebaut, zweiſtöckige, einfach elegante Bauten, die nun als Wirthſchafts- und Cavalierhäuſer benutzt werden. Später erſt entſtand der reizvolle Mittelbau. Der Grundriß iſt einfach: durch eine Mitteltheilung entſtehen für jedes Bauglied zwei Räume, deren hervorragendſte der Vorſaal, die einarmige, doch höchſt elegante Treppe und der Gartenſaal, ſowie der Feſtſaal des erſten Stockes ſind. In allen dieſen Räumen findet ſich das glänzendſte, zierlichſte Rococo, prachtvolle Holzſchnitzereien an Decken, Wandbekleidungen und Thüren, der ganze Reichthum der prachtliebenden Zeit in überſchwenglichem Maße. Die Dekoration des Feſtſaales in Weiß und Gold auf Roſa, mit grüner Voute mit Golddekoration, weißem Deckenfond, einer Fülle geiſtreich entworfener Embleme und Einzelheiten, Halbniſchen und Sopraporten, die prächtigen Seidenſtoffe, z. B. der apfelgrüne im Eckzimmer: Alles dies giebt eines der beſterhaltenen und anheimelndſten Bilder der vornehmen Wohnlichkeit jener Zeit (Fig. 148).

Die Façade, welche ſehr viele Schönheiten im Detail und in der Ornamentirung hat, macht infolge der etwas ſchüchternen Durchbildung, namentlich auch infolge der ſtarken vertikalen Theilung durch die Riſalite mehr den Eindruck von Eleganz als von Kraft. Das Mittelriſalit nach dem Garten iſt durch Liſenen eingefaßt, um einen Stock erhöht und von einem Giebel bekrönt, kräftiger wurde dasjenige nach dem Hof zu gebildet, vor deſſen mittlerer prachtvoll geſchnitzter Thüre drei joniſche, einen Balkon tragende, verkröpfte Säulen ſtehen, darüber eine joniſche Pilaſterordnung und eine hohe Manſarte mit Ochſenaugen. Die Seitenflügel ſind einfacher behandelt, überall jedoch iſt die Sandſteinarbeit von einer hohen Feinheit, ein Schmuckſtück zierlicher Durchführung inmitten des Grün eines nun engliſirten Parkes.

Im Anſchluß an Carl Dury's Thätigkeit ſind in Caſſel noch einige Bauten zu nennen, welche ihrem ganzen Stil nach nicht dem Sohne des Meiſters, dem dem Klaſſicismus zuneigenden *Simon Ludwig Dury* zugewieſen werden können, ſondern einem um 1760 wirkenden, ſo viel ich weiß, bisher noch nicht nachgewieſenen, tüchtigen Rococomeiſter. Der Name des Oberbauinſpektors *Jussow*, des Vaters des Erbauers der Kattenburg, wird zwar in jener Zeit genannt, doch habe ich einen Nachweis über ſeine Thätigkeit nicht finden können.

Hierher gehört vor Allem das überaus reizvolle Palais am Friedrichsplatz, dem Auethor gegenüber, welches jetzt allerdings unter der Nachbarſchaft vielſtockiger Miethskaſernen in ſeiner Wirkung beeinträchtigt, doch zu dem zierlichſten gehört, was das Rococo in Mitteldeutſchland geleiſtet hat. Der mittlere Hauptbau iſt dreiſtöckig,

von Ortſteinlifenen eingefaßt, mit einfach rechtwinkligen Fenſtern verſehen, deren Sturz nur durch eine Kartuſche unterbrochen wird. Das Thor mit Balkon in der Mittelachſe, ſowie die mit reichen Stukkornamenten umgebenen Mittelfenſter dagegen ſind Prachtſtücke anmuthsvoller Dekoration. Fruchtkörbe, Embleme etc. wechſeln mit den zierlichſten Verſchlingungen. Der das Ganze bedeckende Giebel iſt gefüllt durch eine Kartuſche, in der das ovale Fenſter ſich befindet. Ueber das Hauptgeſims weg hängt in knitterigen Falten ein Teppich, zur Seite Staffelei, Palette, Mappe, Büſten, Richtſcheit, kurz, alle Werkzeuge des Künſtlers, frei und geiſtreich in Stukk gearbeitet.

Dieſe dekorative Richtung ſpricht ſich noch entſchiedener an dem Hauſe Königsplatz 55, aus das an Reichthum der Stukkverzierungen nur mit dem Wohnhaus der Brüder Aſam in München verglichen werden kann. Die Façade, welche einen Theil des kreisrunden Platzes begrenzt, will als bildhaueriſche, nicht als architektoniſche Leiſtung gewürdigt ſein; dem die reich bewegten, reizenden Putten in einer Sternenglorie im Giebel, die tanzenden Kindergeſtalten an den Pfeilern des Dachausbaues, die großen, trefflich angeordneten Gruppen über den Thüren, die von den Geſimſen herabhängenden Geräthe, ſchließlich der in der Mitte der Façade angebrachte, von zwei Atlanten getragene Aufbau mit der großen, von Putten umſpielten Vaſe im Flachrelief — alles dies zuſammen iſt zwar nur leicht, ohne irgend welchen inneren Zuſammenhang dem Baukern angefügt, eine Feſtdekoration voll Leben und Friſche, doch wie man zugeben wird, durchaus ſtilvoll, dem Putzbau entſprechend, und vor allem mit meiſterlichem Geſchick vorgeführt.

Der bereits genannte *Simon Ludwig Dury* gehört einer verwandten Richtung an, wie ſie Krubſacius in Sachſen vertrat. Sein erſter bekannter Bau iſt das Meßhaus in Kaſſel, Königſtraße 8 (1702), eine Kaufhalle in Fachwerk mit leichter Brettverkleidung und Verputz, dem der Schein einer Steinkonſtruktion gegeben wurde. Größere Aufgaben erwuchſen dem Architekt erſt, ſeit Landgraf Friedrich II. von Heſſen die Feſtungswerke zwiſchen der Altſtadt Kaſſels und der Oberneuſtadt wegbrechen und die Kolonnaden, ſowie den 151 zu 234 Meter weiten Friedrichsplatz anlegen ließ (1767), an den ſich bald die ſtattliche obere Königſtraße und bis 1782 der ſchöne kreisrunde, 131 Meter im Durchmeſſer meſſende Königsplatz nach ſeinen Angaben anlegte.

Die Kolonnaden (1703) wurden leider durch den weſtphäliſchen König Jerome wieder zerſtört und ſind uns nur im Kupferſtich erhalten. Sie bildeten einen jener Höfe für das Ringelſtechen, wie ſie zu dieſer Zeit beliebt waren; eine halbkreisförmige toskaniſche Säulenſtellung

mit zwei Eckpavillons und einem von einem Mars überragten Triumphbogen im Mittel. Alleen und Bogenhallen fchloffen fich an diefen gegen das alte Schloß zu fich öffnenden Bau an, während zwei Koloffal-Statuen, Roßbändiger, den Eingang in die Arena kennzeichneten. Ueber den künftlerifchen Werth vermag ich ein Urtheil nach den mir zugegangenen Plänen nicht zu fällen.

Eine Anfchauung, wie der Bau gedacht gewefen fein mag, giebt das fpäter von *Bromeis* umgebaute Auethor (1708), zwei rechtwinklige, fehr fchlichte Wachhäufer, mit nach dem Friedrichsplatz fich öffnender, akademifch ftrenger toskanifcher Säulenordnung.

An weiteren Bauten entftand zunächft das Palais der Linie Heffen-Rotenburg (1767), jetzt königliche Regierung an der Königftraße und dem Königsplatz, eine der ftattlichften Façaden in Kaffel. Das Erdgefchoß ift gequadert, im Mittelrifalit befinden fich drei anfehnliche Thore, über dem mittleren ein Balkon. Die Fenfter des mächtigen Hauptgefchoffes, fowie die dem Quadrat fich nähernden des oberen Nebengefchoffes find im Stichbogen gefchloffen und von einem im gleichen Cirkel gefchlagenen kräftigen Gefims überdeckt, eine Attika bekrönt das ruhige und wohl profilirte Hauptgefims. Die urfprüngliche Bekrönung des auch in feiner Fenfterarchitektur ausgezeichneten Rifalits, fowie das Innere, haben leider moderne Aenderungen erfahren. Das ftattliche Treppenhaus blieb jedoch erhalten. Das Detail ift überall noch Rococo, doch herrfcht eine gewiffe Ruhe und Kraft in der Façade, die fehr auffällig von den zierlich graziöfen Arbeiten Carl Dury's abfticht. Bemerkenswerth ift auch die Befreiung von den Ordnungen der Antike. Die Notiz, daß diefer Bau nicht dem Dury, fondern einem Baumeifter *Diede*[1]) zuzufchreiben fei, führt vielleicht auf einen Zufammenhang diefes Baues mit der füddeutfchen Architektenfchule, namentlich mit dem Palais Lobkowitz in Prag. Unmittelbar an diefen Bau fchließt fich das ftattliche, von demfelben Fürftenhaus errichtete Schloß zu Rotenburg an, ein etwa um 1730 erfolgter Anbau in kräftigen, aber nüchternen Formen an ein 1571 gefchaffenes Renaiffancegebäude. Die innere Einrichtung desfelben dürfte jedoch erft gegen Ende des Jahrhunderts erfolgt fein. Der dreigefchoffige Neubau wirkt durch feine derbe Maffenhaftigkeit, wogegen das Rococodetail fehr roh gebildet ift.

Einen Anklang an Wilhelmsthal in Bezug auf die Kompofition der Façade in drei Rifaliten, deffen mittelfter durch ein von Ochfenaugen durchbrochenes viertes Gefchoß ausgezeichnet wird, während alle drei mit einer fteilen Manfarte abgedeckt find, gewährt das zwar

[1]) D. Ph. von Apell, Kaffel und deffen Umgebung. Kaffel, 1831.

einfach ausgebildete, doch wirkungsvolle Palais am Theaterplatz zu Kaſſel, welches ſich ſtattlich hinter einer Rampe aufbaut. Auch hier haben die beiden Hauptgeſchoſſe den Stichbogen, ſind, wie im Palais Heſſen-Rotenburg, die Ecken durch leichte Liſenen gegliedert, aber auch hier iſt das Innere, ſoweit ich es ſehen konnte, verſtümmelt, wenngleich die dreiarmige Treppe ſich unverſehrt erhielt. Der Bau zeichnet ſich trotz des faſt gänzlichen Mangels von ornamentalem Schmuck ſehr vortheilhaft durch ſeine maleriſche Wirkung aus.

Verwandt, doch weit trockener in der Wirkung, iſt der ſtattliche Bau des Rathhauſes am Meßplatze (1769–1770). Aehnliche, zum Theil ſehr ſchlichte, ſtets aber in den Verhältniſſen gelungene und formſicher behandelte Bauten von der Hand des Dury finden ſich noch mehrfach in den damals neu angelegten Straßen Kaſſels. Hierhin gehört die Garde du Corps-Kaſerne (1768), das Gymnaſium (angeblich um 1780, doch wohl früher), mit einem kräftigen, doch noch ſtark barocken Säulenportal, das Haus des Meiſters ſelbſt in der oberen Königſtraße, das Palais Gohr in der mittleren Königſtraße, der Fürſtenhof u. a. m.

Alle dieſe Bauten weiſen eine für die Zeit auffällige Freiheit in der Formgebung auf und ſtechen hierin ganz merkwürdig von den von Dury in ſeinen ſpäteren Lebensjahren gefertigten Monumentalbauten ab, ſo daß man geradezu annehmen muß, derſelbe ſei durch erneute Lehre einer anderen Richtung zugeführt worden. Es zeigt ſich in Kaſſel eine ganz merkwürdige Stilrichtung, die auf das Eingreifen verſchiedener, nicht genügend bekannter Kräfte hinzuweiſen ſcheint.

Denn bald tritt neben das blühendſte Rococo und jene derbere, an Süddeutſchland mahnende Formenſprache der Einfluß Englands mit übermächtiger Kraft hervor. Herrſchte doch Wilhelm VIII. im Lande, der feſt an ſeinem Bündniſſe mit England hielt, wenngleich der ſiebenjährige Krieg ſein Land verwüſtete, war doch das Geld, mit welchem die Kaſſeler Prachtbauten errichtet wurden, eine engliſche Entſchädigung für die Auslieferung heſſiſcher Landeskinder in den nordamerikaniſchen Krieg.

Zuerſt bemerkt man dieſe Richtung an dem Palais Jungken (1767), jetzt Reſidenzpalais am Friedrichsplatze, deſſen beide oberen Geſchoſſe im dreiaxigen Mittelriſalit durch korinthiſche Pilaſter gegliedert ſind, über denen ſich ein ebenſo korrektes wie nüchternes großes Giebelfeld erſtreckt. Sonſt iſt der Bau im Schema der übrigen Werke des Dury.

Die großen und in ſtrenger Handhabung verwendeten klaſſiſchen Motive treten noch bedeutender in dem Muſeum Friedericianum

(1769—1779) hervor. Das Nivellement des Friedrichplatzes hatte einen Höhenunterſchied von 5,25 Meter gegen die niedere Altſtadt ergeben. An den Rand dieſer Bodenſenkung, mit der Façade nach der hochgelegenen Ebene des Platzes zu, mußte der Bau errichtet werden. Hierdurch erklärt ſich der Mangel eines ſonſt in dieſer Periode ſtets kräftig betonten Sockels. Die Façade mit ihren 19 Fenſteraxen iſt zweiſtöckig, die Fenſter ſind im Erdgeſchoß mit Rundbogen, darüber mit geradem Sturz geſchloſſen. Senkrecht wird ſie in langweiliger Folge von 20 großen, glatten, joniſchen Pilaſtern getheilt. Darüber liegt ein ſchweres Hauptgeſims mit Attika. Vor die Mitte iſt ein joniſcher Periſtyl mit ſechs mächtigen Säulen geſtellt, entſprechend ebenſo viel Pilaſtern, und mit einem hohen, leeren Giebelfeld. Der Bau könnte von Kent entworfen ſein, ſo ernſt iſt es ihm um den Klaſſicismus zu thun und ſo nüchtern iſt er. Beſſer wirkt die unbequem zugängliche, von zwei vorſpringenden Flügeln flankirte Rückanſicht, weil dieſelbe eines kräftig gegliederten Sockels nicht entbehrt. Der Rundbau in der Mitte dieſer Façade ſtammt erſt aus der Zeit des Königs Jerome und vom Architekt *Grandjean de Montigny*.

Dieſer einmal angeſchlagene Ton fand ſeinen Fortklang in dem geiſtlichen Haus (1770—1774), das zur katholiſchen Kirche ausgebildet wurde. In der Architektur richtet dieſer ſich faſt getreu nach dem Muſeum, an Trockenheit dasſelbe aber womöglich noch überbietend.

Die bedeutendſte und weitaus berühmteſte Leiſtung Dury's nach dieſer Richtung hin iſt das Schloß Wilhelmshöhe (1787—1794), welches nach dem Tode des Meiſters von *Heinrich Chriſtof Jussow* (geb. zu Kaſſel 1754, † daſelbſt 1825) vollendet wurde.

Der Ruhm dieſes Schloſſes gilt allerdings mehr ſeinen Gartenanlagen, Waſſerkünſten und ſeiner herrlichen Lage — mithin den Verdienſten *Guernieri's*, der den urſprünglichen Plan der Geſamtanlagen fertigte. Der Schloßbau Dury's reiht ſich nur unwillig der geiſtvollen Idee des älteren Meiſters ein. Seine ſtrenge Geſchloſſenheit, die namentlich vor der Einfügung der jetzt die drei früher getrennten Flügel verbindenden Zwiſchentrakte allzuſehr betonte Geradlinigkeit und die Härte des Umriſſes ſtimmen mit dem reichen Schwung der landſchaftlichen Linien und dem Formenreichthum der älteren Baulichkeiten wenig überein. Doch kann man dem Schloſſe eine gewiſſe Größe, eine prächtige Wirkung nicht abſprechen, obgleich ſeine Verhältniſſe gar nicht ſo mächtige ſind, man kann das treffliche, wenn auch nicht überall mit gleicher Sorgfalt bearbeitete Material, rothen Sandſtein, zwar loben, muß aber die Trockenheit des Entwurfes beklagen. Es

iſt wieder der Einfluſs Englands, der hier zum Siege gelangte. Wie der Park von Wilhelmshöhe eine der früheſten Schöpfungen ſentimentaler Gothik in der Löwenburg ſah, ſo auch hier jenen Klaſſicismus des Kent, den Friedrich der Große nach Deutſchland eingeführt hatte, nachdem Frankreich ſich an ihm zu begeiſtern begann.

Wie geſagt, beſteht das Schloſs aus drei Flügeln, deren beide ſeitlichen im Winkel von 30 Grad zu dem mittleren, in mäſsiger Entfernung von demſelben ſtehen. Der ſüdliche Flügel, der „Weiſsenſtein“ (1787) iſt der älteſte, der nördlichſte folgte, und 1791 wurde der Grund zu dem Hauptflügel gelegt, an deſſen Plan Juſſow einige Aenderungen vornahm.

Den Grundriſs aller drei Flügel bildet ein geſchloſſener, oblonger Körper, an deſſen Schmalſeiten ſich abſidenartig Halbkreiſe lagern. Der Mittelbau enthält die Wohn- und Feſträume, die zwar in glänzender und ſchwerer Pracht dekorirt ſind, doch nie zu einer eigentlichen Raumentfaltung gelangen, ſo daſs das Innere des Schloſſes den aus der Geſamtanlage gezogenen Vermuthungen keineswegs entſpricht.

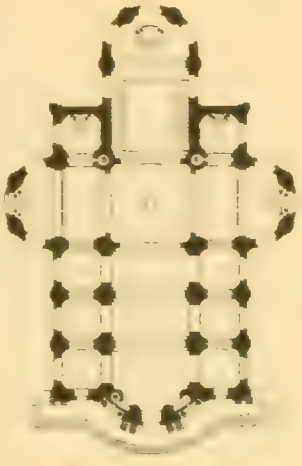


Fig. 141. Katharinenhof zu Nauen. Grundriſs.

Die Façade zeigt die Vorzüge und Nachtheile der engliſchen Schule: kräftige Hauptgeſimſe über den dreigeſchoſſigen Bauten; in der Axe des Hauptbaues ein die ganze Bauhöhe (23 Meter) durchſchneidender, von ſechs wuchtigen joniſchen Säulen gebildeter Giebelbau mit großem leerem Giebelfeld; darüber eine flache ſchmuckloſe Kuppel; in den Axen der Nebenbauten über dem gequaderten Parterre acht joniſche Säulen, die die beiden oberen Geſchoſſe gliedern. Entſprechende Ordnungen finden ſich an den Abſiden. Die Fenſterumfaſſung iſt ſchlicht, faſt zu unbedeutend. Das Dach iſt ſchon, wie am Friedericianum, hinter der Attika verſteckt. Vor den Säulenſtellungen breiten ſich flache Freitreppen aus.

Im Anſchluſs an die heſſiſchen Architekten kann wohl der in Frankfurt a. M. thätige Italiener *Dell' Opera* genannt werden, welchem das Thurn und Taxis'ſche Palais (1731) daſelbſt, eine umfangreiche, in den Formen ſtreng und ſchlicht vornehm gehaltene Schöpfung nach Art der Hôtels von durchaus franzöſiſchem Grundzuge im Aufriſs und namentlich in der Anlage zu danken iſt. Weſentlich reicher,

mit deutſch barocken, an die Art des *Schlaun* erinnernden Einzelheiten gemiſcht, iſt der Darmſtädter Hof (1757). Namentlich im Mittelbau und in der nicht ganz vollendeten, feiner durchgeführten Rückanſicht findet man die Beweiſe eines ſtiliſtiſchen Schwankens.

Aehnliche Formen zeigt eine merkwürdige, nach einem Plan errichtete Häuſergruppe, welche, die Anſicht der Stadt beherrſchend, über Höchſt hervorragt, eine lang geſtreckte, durch mehrere Pavillons und einen ſpitzen Obelisk über dem Mittelbau ausgezeichnete, in der Formbehandlung zweckentſprechende Anlage, welche mit dem von ihr umſchloſſenen Hof und den weitläufigen Nebenbauten einen ganzen Stadt-

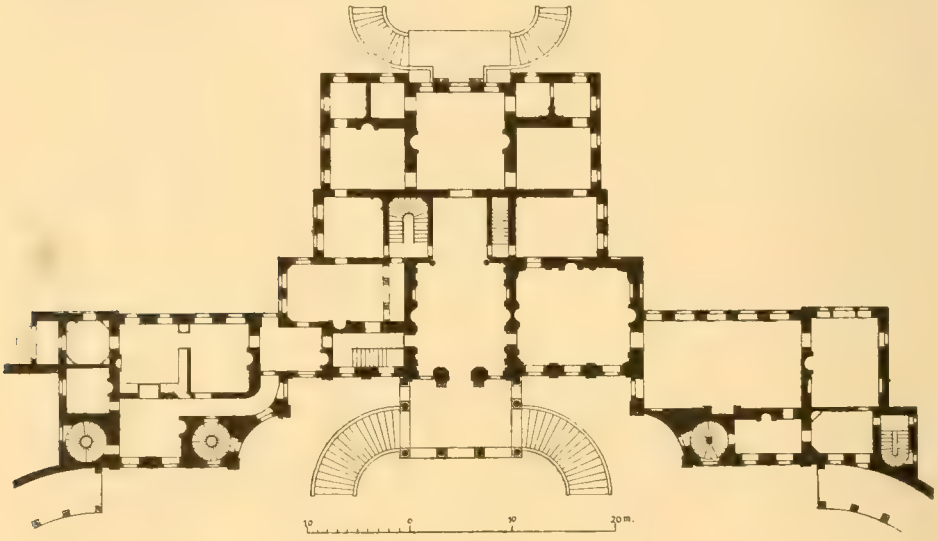


Fig. 150. Hopetounhouse. Grundriss.

theil für ſich bildet. In Köln finden ſich einige ähnliche Bauten, in welchen die franzöſiſche Schule ſich geltend macht.

Auch nach den Niederlanden erſtreckte ſich dieſe Bauweiſe. Der Architekt *Pizzoni* (aus Mailand), welcher 1750 die romaniſche Kathedrale zu Namur (Fig. 149) umbaute, gab ihrer Façade die Formen der nach außen gekrümmten zweiſtöckigen, italieniſchen Kirchen, milderte aber dieſe durch palladianiſche Strenge. Aehnlich verfuhr *Triquetti* (aus Turin), der für einen engliſchen Sammler den Pavillon zu Harlem (1780–1790) errichtete, ein ſtattliches Gebäude, welches bereits mehr einem Muſeum, als einem Wohnhaus gleicht, ſo ſehr überwiegen die Gemächer von rein architektoniſchem Grundzug über die Wohngelaſſe. Unter den einheimiſchen Architekten zeigt ſich bald mehr und mehr die Uebermacht engliſcher Einflüſſe. Gebäude

wie Hopetounhouse Fig. 150 u. a. englische Schlöffer werden in erfter Linie für den Profanbau maßgebend. So hat das Palais der Generalftaaten zu Brüffel (1775–1783) jenen englifchen Perittil, einen bereits völlig phantaftifch gewordenen Grundriß, namentlich aber einen jener theaterförmigen, im Halbkreis gefchloffenen Sitzungsfäle, welche das Regierungsfyftem in England, die größere Oeffentlichkeit der Verwaltung hatte erfinden laffen. Der Architekt diefes Baues war *Guimard* († bei Paris um 1702), der auch die Pfarrkirche St. Jacques

Fig. 151. Schloss Richmond bei Braunfchweig.

in Brüffel (1770) entwarf, welche *Marie Joseph Pagen* geb. zu Tournay 1749, † zu Brüffel 1798) 1785 vollendete, ein Bau in den Formen von *Contant* und *Soufflot*. Im Schloß Wanneghem bei Oudenarde (1780) bildete erfterer dagegen *Chambers* nach. So fchwankten auch hier die Künftler zwifchen den fich ftiliftifch nähernden Nationen, einem Stile zuftrebend, der der lokalen Eigenart thunlichft eingekleidet wurde.

An den kleinen Höfen Thüringens wurde der franzöfifche Gefchmack mit regem Eifer gepflegt. An der Spitze fteht nach diefer Richtung der Herzog Ernft Ludwig von Sachfen-Gotha, welcher durch einen Briefwechfel mit Diderot und durch feine Vorliebe für den

Bildhauer *Jean Antoine Houdon* ſeine Hinneigung nach der franzöſiſchen Hauptſtadt bekundete. In Gotha entſtand in dem Schloß Friedrichsthal ein franzöſiſches Palais mit drei Flügeln, um einen von Gitterwerk abgeſchloſſenen Hof, einem mit Waſſerkünſten verſehenen Park an der Rückſeite, ein Bau, der jedoch nach Landesſitte nur in Fachwerk und Putz ausgeführt wurde. Maſſiv ſind dagegen die in den Formen der Schule des jüngeren Blondel gehaltenen Orangeriegebäude, welche mit den Seitenflügeln des Schloſſes in einer Flucht gelegen, das Grundrißſyſtem desſelben bis an die Rampen zum Friedenſtein, dem älteren Fürſtenſitz, erweitern.

Im Weimariſchen bietet das Schloß Dornburg (1736—1747) einen intereſſanten, in reichen Kurven ausgebildeten Villengrundriß, während die Aufrißformen ſich ſüddeutſchen Vorbildern nähern. Auch hier wird ein Italiener *Strucci* als der Meiſter genannt. Die kleinen Schlöſſer in der Umgegend Weimars, namentlich Belvedere ſind dieſem Bau verwandt.

In Braunſchweig vertritt ein Deutſcher, *Fleischer*, als Hofbaumeiſter die Rococo-Architektur. Hervorragendes kam jedoch nicht zu Stande. Das Schloß Dankwarderoda, die alte Hofburg Heinrichs des Löwen, erhielt durch ihn eine Erweiterung, den Ferdinandsbau (1763), der in letzter Zeit jedoch abgebrochen wurde.

Die Façade des Kammergebäudes (1764) wird gleichfalls Fleiſcher zugeſchrieben. Aber dem Barock-Charakter nach, ſowie nach der Unterſchrift eines in der Bibliothek der herzoglichen Baudirektion befindlichen Stiches erſcheint *Horn* als der Architekt desſelben.

Dagegen erkennt man in dem ſehenswerthen, nahe bei Braunſchweig gelegenen Schloß Richmond (Fig. 151), die Begabung, aber auch die durchaus franzöſiſche Schulung Fleiſchers. Der Grundriß iſt einer der originellſten der ganzen Rococo-Periode. An einen kreisförmigen Gartenſaal legt ſich ein größerer, von einem Oberlicht erleuchteter, und dann ein kleiner ovaler Saal, dieſer als Veſtibül in der Richtung ihrer Längenaxe an. Dieſe Axe bildet die Diagonale des übereck geſtellten Quadrates mit abgerundeten Ecken, aus dem der Grundriß gebildet iſt. In den beiden übrig bleibenden Ecken befinden ſich Salons, zwiſchen dieſen und dem Rundſaale weiter Stuben, den Reſt des Hauſes füllen Treppen, Neben- und Wirthſchaftsräume. Geſchickt ſind alle Unregelmäßigkeiten durch dieſe Gelaſſe verdeckt, die Verbindungen hergeſtellt. Im oberen Geſchoß wiederholen ſich die Gemächer der Seitenflügel, während die Axräume des Parterres durch dasſelbe geführt ſind. Der größere, ovale Saal, welcher durch gekuppelte, kannellirte, korinthiſche Pilaſter gegliedert iſt, mit feinen ſtreng gezeichneten, ſchon pompejaniſche Vorbilder verrathende Flächenmuſtern, feinen Medaillons etc.,

ſowie die etwas dürftige Dekoration des Vestibüls zeigen den Anhänger der klaſſiſchen Richtung in ſchönſter Ausdrucksform. Die Façade, zweiſtöckig an den Flügeln, mit hohen Rundbogenfenſtern am Gartenſaale, entſpricht treu dem Bauinneren. Sie iſt durch etwas matt gebildete, kannelirte, joniſche Pilaſter einfach und würdig gegliedert, gehoben durch breite Treppenanlagen. Die Detailbildung iſt faſt genau die des Ferdinandsbaues.

In verwandten künſtleriſchen Bahnen bewegte ſich *Langwagen*, ein Architekt aus der Dresdner Schule *Knöffels*, der verſchiedene Privatbauten in Braunſchweig, ſo das vormals Freiherr von Riedeſel'ſche Haus am Augustthor, das Veltheim'ſche auf dem Damme (1780—1790 ausführte, von welchem aber auch das Schloß „der graue Hof" auf dem Bohlange zu Braunſchweig herrührte, welches 1830 während der Revolution niederbrannte. Die ſpäteren Erweiterungen dieſes Schloſſes ſind von *von Gebhardi*, dem auch das jetzige Reichsbankgebäude angehört. Schließlich erkennen wir den Stil dieſer Schule noch in dem toskaniſchen Portal zum Schloßhofe, welches *Peter Krahe* als Ehrenpforte für König Jerome bei deſſen Einzug in Braunſchweig errichtete.

Fig. 152. Aus dem Schloss Amalienburg bei München.

VIII. KAPITEL.

Die franzoesischen Meister.

Nichts war dem Vordringen des franzöſiſchen Einfluſſes in Deutſchland dienlicher, als die Haſt der deutſchen Fürſten, ſich mit Pariſer Architekten zu umgeben. Bald genügten ihnen jene nicht mehr, welche über Holland eingewandert waren, ein zweiter Maſſeneinfall von Künſtlern ergoß ſich vom Weſten über Deutſchland, der einerſeits die Italiener faſt ganz verdrängte, andererſeits aber auch den Aufſchwung des deutſchen Barockſtiles überall völlig vernichtete.

Nirgends ift dies mehr zu bedauern als in Bayern, wo die deutfche Kunft eine fo ftarke und glänzende Entfaltung gefunden hatte. Längft aber, zumal feit dem Erbfolgekrieg, war dort die Schwenkung des ganzen Hofes aus dem italienifchen Fahrwaffer in's franzöfifche vollzogen worden, und es war daher nur der Ausdruck feiner ganzen Haltung, als an Stelle der Barella und Viscardi, aber auch der Effner und Adam, ein Pariſer Meifter den hervorragendften künftlerifchen Einfluß in München erlangte. Da diefer nun zugleich ein ganz aufserordentlich begabter Mann war, fo vollzog fich der Gefchmackswandel fchnell und ficher.

François Cuvilliés (geb. zu Soiffons 1698, † zu München 1768),[1] ein Schüler des *Robert de Cotte*, wurde 1725 am bayrifchen Hofe angeftellt, 1738 erfter Hofarchitekt und geadelt, 1745 Rath und Architekt des Kaifers Karl VIII., 1758 Hofkammerrath, aber erft feit 1703, alfo nach Gunezrhainer's Tod, finden wir ihn in der oberften Stellung im Baufach, die er unter dem Titel Directeur des Batiments nur wenige Jahre verwaltete. Mit ihm beginnt das ächt franzöfifche Rococo, wie es durch Oppenort und Meiffonnier ausgebildet worden war, in Deutfchland feften Boden zu faffen.

An der Münchner Refidenz wird der franzöfifche Meifter erft feit dem Beginn des mit höchfter Anmuth durchgeführten Opernhaufes (Refidenztheater) genannt. Jedoch dürfte fchon unmittelbar nach dem Brande von 1729 feine Thätigkeit begonnen haben. Denn die Seitenfaçaden des Grottenhofes, mit ihren zwei Pilafterftellungen übereinander, ihren fchlichten, durchaus geradlinigen Fenfterumrahmungen, laffen fich deutlich als franzöfifchen Urfprunges erkennen. Es dürften dies die erften Architekturwerke diefer Richtung in München fein. Dagegen ift der innere Schmuck jener Gebäudetheile, wie wir fahen, von den deutfchen Künftlern wefentlich beeinflufst worden. Cuvilliés' Wirkungskreis fcheint vorzugsweife in Nymphenburg gelegen zu haben. Dort baute er in der Amalienburg eine der köftlichften Perlen des Rococo, vielleicht die künftlerifch reichfte Anlage, welche der Stil überhaupt zur Durchführung gebracht hat. Die Façade des nicht eben ausgedehnten Baues ift zwar nicht ganz fo fchlicht, wie es der Pariſer Gefchmack forderte, doch auch nicht zu reich. Die ganze Kraft des dekorativen Könnens, welches Cuvilliés auch in zahlreichen Ornament-Werken niederlegte, ift auf die Ausftattung der Innenräume gelegt (Fig. 152). Da entftehen denn an farbiger Wirkung, an Reichthum der Stoffe und Vergoldungen, an kühner Vielgeftaltigkeit der Holzfchnitzerei,

[1] P. Burty, Les Cuvilliés, in l'Art, Paris, 1877.

Werke von bezaubernder Vornehmheit. Ein unerſchöpflich ſprudelndes Geſtaltungsvermögen, der in Deutſchland verſchärfte Sinn für barocke Pracht trifft ſich mit hoher Anmuth der Zeichnung. Für Paris freilich wäre all dies zu reif, zu kräftig geweſen, um für fein zu gelten. Noch moderne franzöſiſche Autoren nennen Cuvilliés „un peu provence“. Aber gerade dieſer, von der Kunſt des Oppenort und Meiſſonnier abweichende Zug geſunder Sinnlichkeit, macht uns Cuvilliés angenehm, weil er fein Rococo deutſchem Empfinden näher rückt.

Als ein unzweifelhaft dem Cuvilliés zuzuſchreibendes Werk des Profanbaues in München ſelbſt betrachte ich das Akademiegebäude (jetzt Guggenheimer'ſche Palais), an der Theatinerſtraße. Dasſelbe beſteht aus zwei, um rechtwinklige Höfe gruppirte Haupttrakten, von denen der hintere, gegen die Promenadenſtraße zu gelegene einer jüngeren Bauperiode angehört. Verbunden wurden beide durch einen dritten, ſeitlich von Stallgebäuden eingefaßten Hof. Die Hauptfront iſt dreiſtockig, mit niederen Mezzaninen über dem Erdgeſchoß und unter dem Dach. Das Parterre iſt gequadert, die Fenſter desſelben ſind mit ſchlichten Gewänden umgeben. Im ſtrengen Gegenſatz mit der phantaſtiſch-maleriſchen Gruppirung der deutſchen Barockfaçaden ordnet Cuvilliés über dem kräftig wirkenden Gurtgeſims im oberen Geſchoß zwei ruhige Folgen von je neun Fenſtern an, die im erſten Stockwerk durch elegant durchgebildete Gewände mit auf Konſolen ruhenden Verdachungen, im oberen nur durch ſchlichte Umrahmungen gegliedert ſind. Abgeſehen von zwei kleinen, einen Fürſtenhut tragenden Putten, verzichtete der Architekt ſogar auf die Hervorhebung der Mittelparthie.

Die Meiſterſchaft im Ornamentalen und der in München vorherrſchende Zug für reiche Formenſprache, ſcheint jedoch Cuvilliés bald dazu gebracht zu haben, ſich von der Strenge Blondel'ſcher Regel ab und freien Geſtaltungen zuzuwenden. Dafür giebt das prächtige Palais Piosasque de Non (jetzt Eichthal), Theatinerſtraße (Fig. 153), rühmliche Kunde, wohl eine der graziöſeſten Schöpfung Münchner Architektur. Unverkennbar ſieht man an der Façadenbildung den Einfluß der Theatinerkirche, der für die Folge geradezu maßgebend wird. Auch hier gliedert ſich das Mittelriſalit durch zwei ſeitliche Vorſprünge. Im Erdgeſchoß finden wir im Mittel das ſchlicht ruſticirte Rundbogenportal mit prächtig geſchnitzter Thüre und reichem ſchmiedeeiſernen Oberlichtgitter, zur Seite je ein hier nur dekorativ wirkendes joniſches Dreiviertel-Säulenpaar. Ueber das Geſims desſelben zieht ſich die Baluſtrade des Balkons hin. Im erſten Obergeſchoß ſtehen zu Seiten der von je einem Stichbogenfenſter unterbrochenen Riſalite zwei korinthiſche Säulen als Umrahmung des mittleren Rundbogenfenſters, über

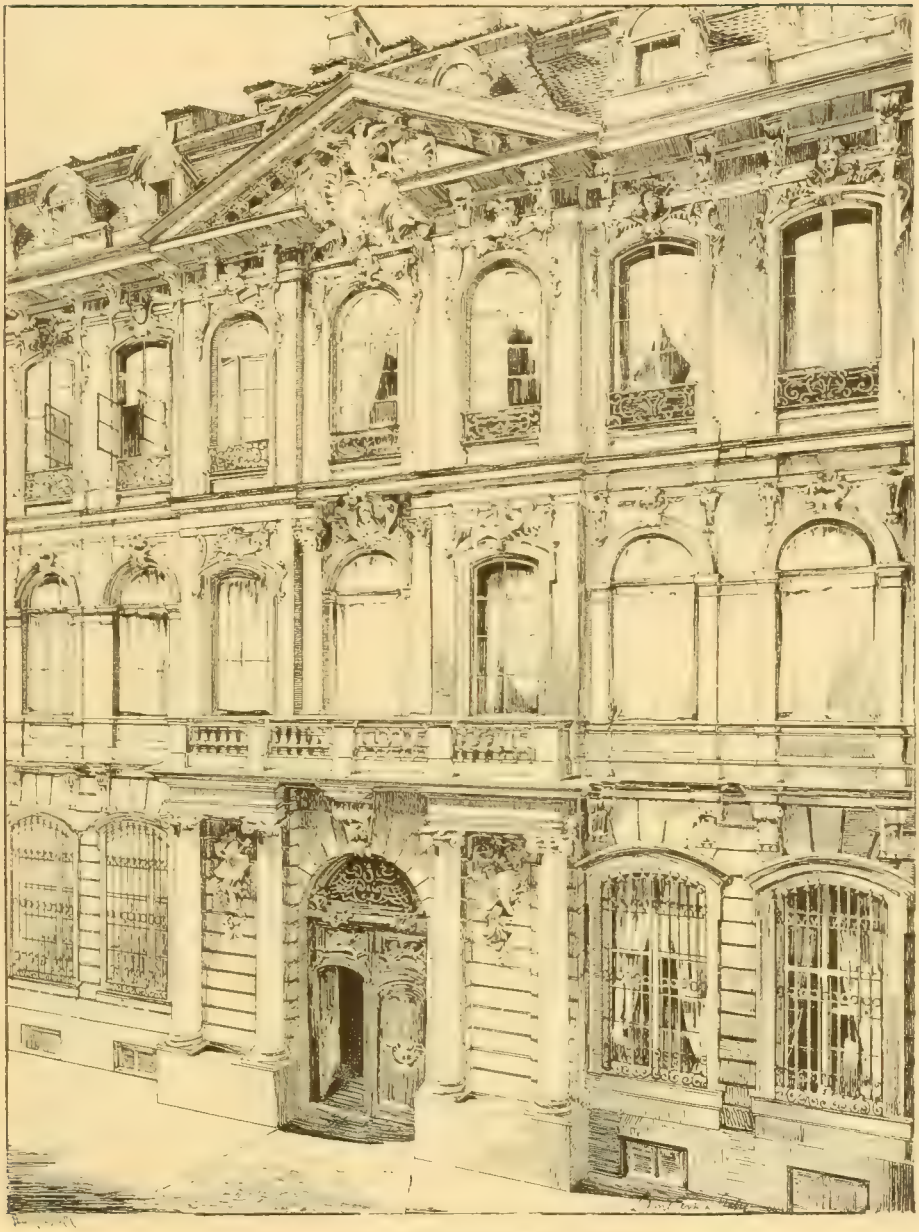


Fig. 1[illegible]. Palais Préſasque de Non zu München.

dem zweiten Obergeſchoß verkröpft ſich das Konſolengeſims um die Vorſprünge, ſo daß auch hier das Wappen den Zwiſchenraum bis zur

Spitze des Giebels füllt. An den je dreifenſtrigen Flügelbauten ſind die Fenſter durchweg von anderer Form als im Mittelriſalite, ſo daß, abgeſehen von dem zierlichen Ornament, den Konſolen, Anſchwüngen, Emblemen, auch in den Grundformen ſich ein überaus lebendiges Spiel geltend macht, ohne daß der Charakter des Vornehmen beeinträchtigt wäre. Wie die Façade, ſo hat auch der Grundriß ganz außerordentliche Schönheiten. Er entſpricht dem Münchner Typus in ſeiner Anlage um einen kleinen Hof. Das erſte Veſtibül mit ſeiner eleganten, joniſchen Pilaſterordnung, ein ſich anſchließender und gegen den Hof mit zwei Säulen öffnender Rundraum bilden die Durchfahrt. Man wendet ſich zur Rechten in ein weiteres Veſtibül von quadratiſcher Grundform, mit konkav abgeſtumpften Ecken, um zu der ſtattlichen, einarmigen Treppe zu gelangen, die den rechten Hofflügel füllt. Im Hauptgeſchoß iſt vorn eine Flucht von vier Räumen angeordnet, an die ſich über dem zweiten Veſtibül ein Vorzimmer mit geſchickt angelegten Nebentreppen, dann der runde Speiſeſaal und im linken Hofflügel die größeren Feſträume anſchließen. Leider iſt die alte Dekoration verſchwunden und erinnert nur die geſchickte und bequeme Anlage an die Hand des franzöſiſchen Baukünſtlers.

Ob das churfürſtliche, jetzt erzbiſchöfliche Palais in der Promenadenſtraße auch demſelben zugeſchrieben werden darf, wage ich nicht zu entſcheiden. Vieles, namentlich die Bildung mancher Details, ſpricht allerdings lebhaft dafür. Es wäre jedoch dann die Façade ein Beweis dafür, wie ſtark die deutſchen Einflüſſe auf den von ſeinem Heimatsland Entfernten gewirkt haben, denn die ganze Kompoſition zeigt die wachſende Hinneigung nach dem maleriſchen Grundzug der heimiſchen Architekten.

Dem Vater folgte in Stellung und Stilrichtung der Sohn, gleichfalls *François Cuvilliés* (geb. 1734, † 1770). Die Bauten dieſes Künſtlers mit einiger Sicherheit zu beſtimmen, iſt bisher nicht möglich geweſen. Ich möchte ihm — allerdings ohne urkundlichen Beweis — das Preyſinghaus und das Arkohaus, beide in der Prannerſtraße zu München, zuweiſen, die in formaler Beziehung manches mit den Werken des älteren Cuvilliés gemein haben, ihres unarchitektoniſchen, dekorativ behandelten Aufriſſes wegen aber kaum demſelben zugemuthet werden dürfen. Das Preyſinghaus iſt das künſtleriſch höher ſtehende. Die Parterregeſtaltung des Mittelriſalites, ein Korbbogenthor zwiſchen toskaniſchen Säulen, ſowie das den Zug des Hauptgeſimſes unterbrechende Wappen im Giebel erinnern lebhaft an die geſchilderten Palais. Das letztere Motiv finden wir ſogar noch an einem etwa aus der Zeit von 1770 ſtammenden Gebäude Münchens, dem jetzigen

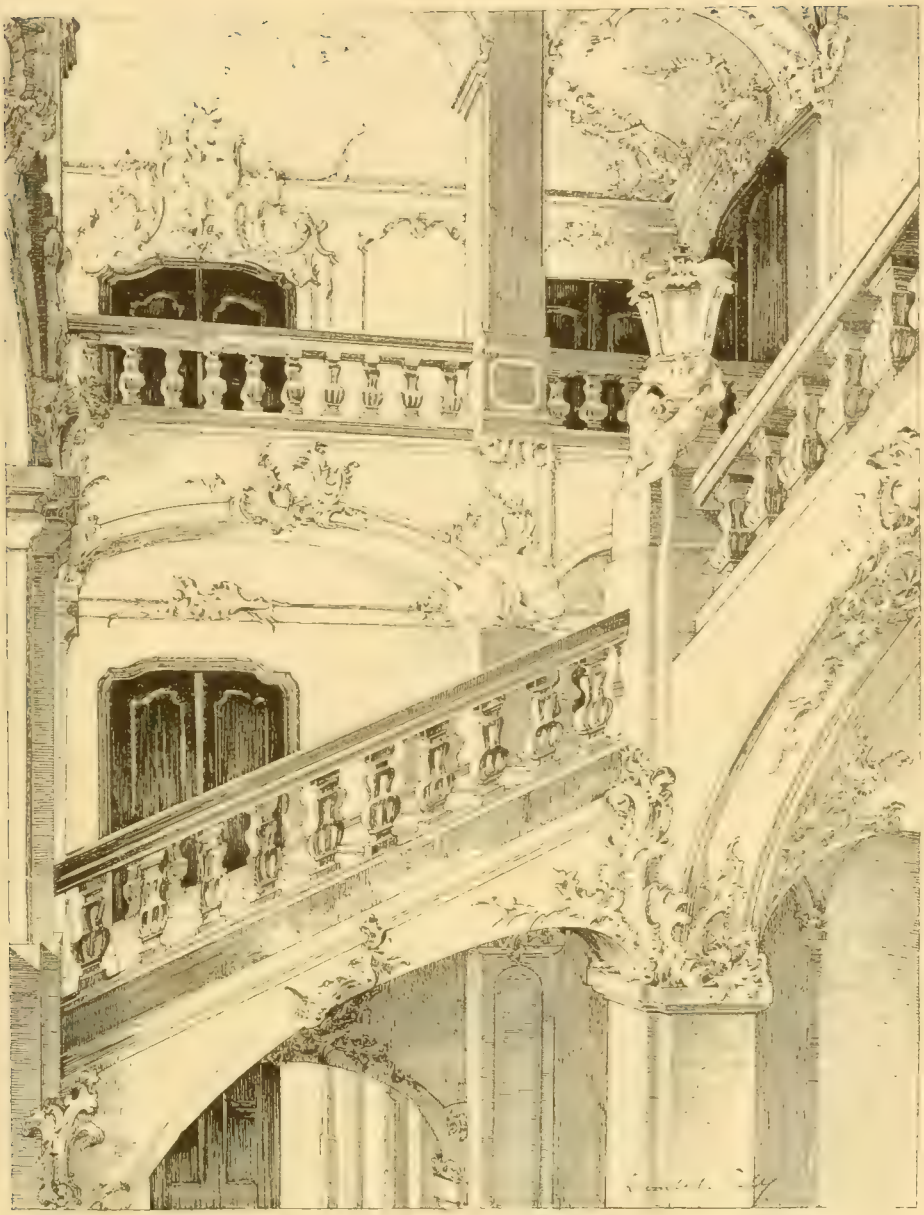


Fig. 154. Fürftbifchöfliches Palais zu Paffau. Treppenhaus.

Gasbureau in der Salvatorftraße. Die Verdachungen der Gewände, der theils im Stichbogen, theils mit geradem Sturz gebildeten Fenfter, find fchwächlich geformt und mit einem zarten, doch oft unorganifchen

Ornament reich umkleidet. Nur das Parterre hat ein Zwiſchengeſchoſs, die Maſſenvertheilung entſpricht der Münchner Regel nur inſofern nicht, als das Gurtgeſims über dem erſten Obergeſchoß kräftiger als üblich ausgebildet iſt. Dagegen hat das Arkohaus nur ein Fenſter im Mittelriſalit, dem auch der Giebel fehlt, wie dem Portal die Säulen. An ihre Stelle treten breite Ruſticapilaſter, die bis zur Fußbodenhöhe des zweiten Obergeſchoſſes in ziemlich ſchwerer Bildung aufſteigen, um Relieftrophäen zu tragen, die eine nur matte Bekrönung bilden. Störend wirkt ferner, daſs das Fenſter über dem Portale unbedeutender erſcheint, als diejenigen der Flügel.

Das Neue fürſtbiſchöfliche Palais zu Paſſau (1771) (Fig. 154) iſt ein weiterer Bau, welcher dem jüngeren Meiſter angehören könnte. Die Treppenanlage, die reizvolle Stukkirung der Decken und die ganze Innenausſtattung ſprechen völlig hierfür, wie auch die ſchon inhaltsloſe Pilaſterarchitektur der Façade. Der jüngere Cuvilliés erfreute ſich eines weitreichenden Rufes, ſo daſs man ihn nach Dresden kommen ließ, als es galt, nach Abbruch der Feſtungswerke die Stadt zu erweitern. Seine Pläne zeigen große Linien und regelrechte Handhabung der Architektur, nicht aber große Gedanken.

Wie an dem Hof zu München fand an dem nunmehr zu beſonderer Pracht ſich entfaltenden württembergiſchen die franzöſiſche Kunſt bald eine neue Heim- und Pflegeſtätte. Zunächſt iſt es ein heimiſcher Meiſter, der aus dem italieniſchen in den eleganten pariſer Geſchmack überführte: *Leopold Retti*, der Sohn des 1714 geſtorbenen Retti, des erſten Erbauers des Schloſſes Ludwigsburg, welcher zu Paris ausgebildet, ſeit 1720 herzoglich württembergiſcher, dann 1730—1744 ansbachiſcher Hofarchitekt war und ſpäter wieder in württembergiſche Dienſte trat.

In Ansbach[1]) errichtete er die hinteren Flügel des markgräflichen Schloſſes (1725–1732). Dieſelben ſind künſtleriſch nicht bedeutend, doch durchaus franzöſiſchen Stiles, und zwar von jenen Formen, welche der hugenottiſchen Kunſt eigen ſind. Künſtleriſche Aufgaben boten dagegen die mit hervorragender Pracht ausgeſtatteten Innendekorationen. Der große Saal (Fig. 155), ein Raum von ſtattlichen Verhältniſſen, durch zwei Geſchoſſe reichend, iſt von *Johann Schnell* aus Brüſſel in Gypsmarmor, von *Carlo* und *Diego Carlone* mit Stukkaturen und Deckenfresken ausgeſtattet.

Aber das Schloß giebt nicht allein Kunde von dem Umſchwung

[1]) J. B. Fiſcher, Geſchichte und Beſchreibung der Hauptſtadt Ansbach, Ansbach, 1786. Führer durch die Stadt Ansbach, Ansbach, 1878.

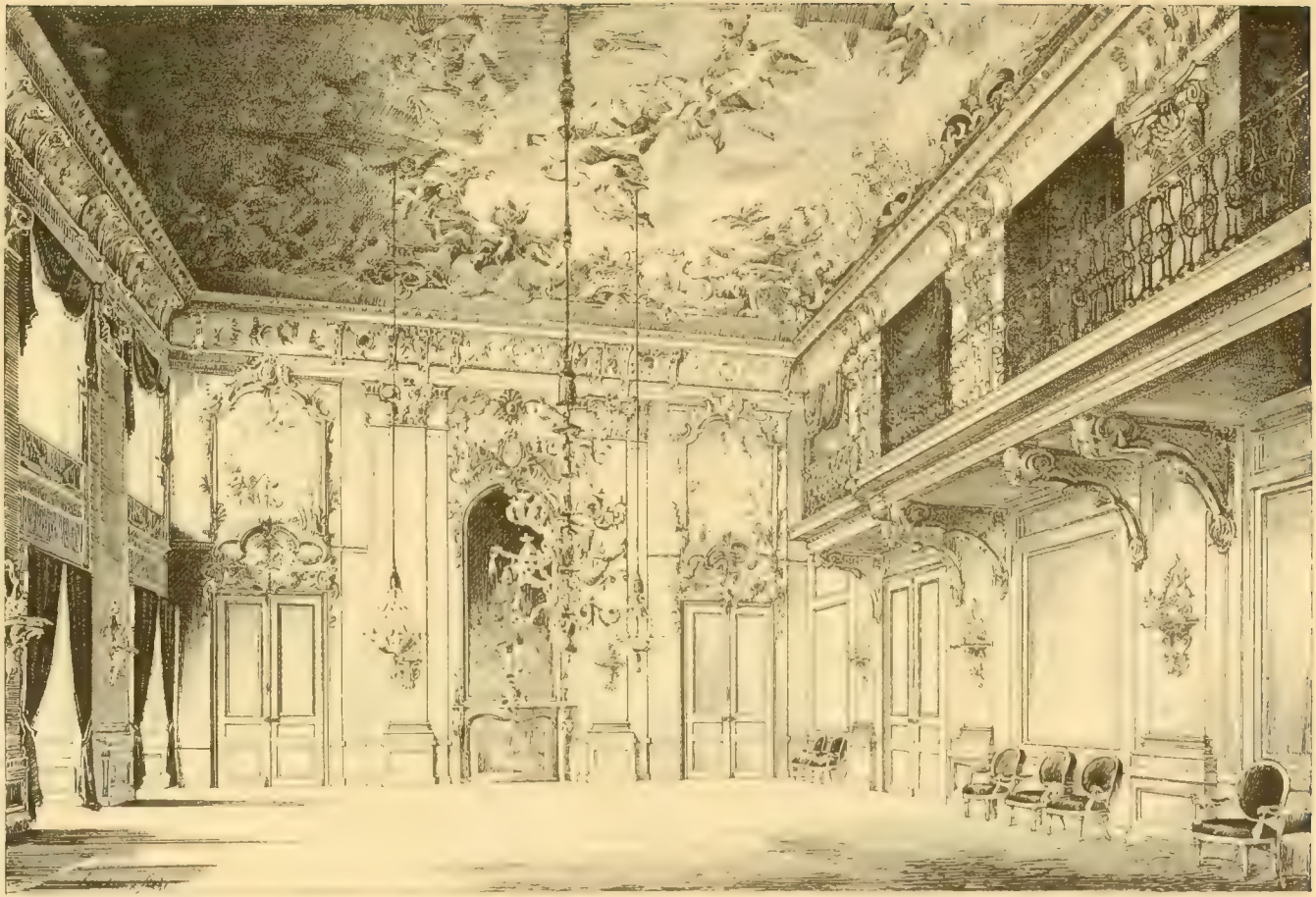


Fig. [illegible] Schloss zu Ansbach. [illegible]

der Gefchmacksrichtung, welche durch den Markgrafen Friedrich Wilhelm († 1723), der einft unter kaiferlichen Fahnen mit Erfolg gefochten hatte, mehr nach Oefterreich hinübergeführt worden war. Die Regentin Chriftine Charlotte, eine Württembergerin, neigte in ihren Kunftanfchauungen dagegen nach Frankreich. Eine Feuersbrunft im Jahre 1719 half ihr diefe Richtung zur Durchführung zu bringen, fo daß unter der Regierung des in Berlin, Holland und Frankreich gebildeten Markgrafen Carl Wilhelm Friedrich fich Ansbach in eine Stadt ver-

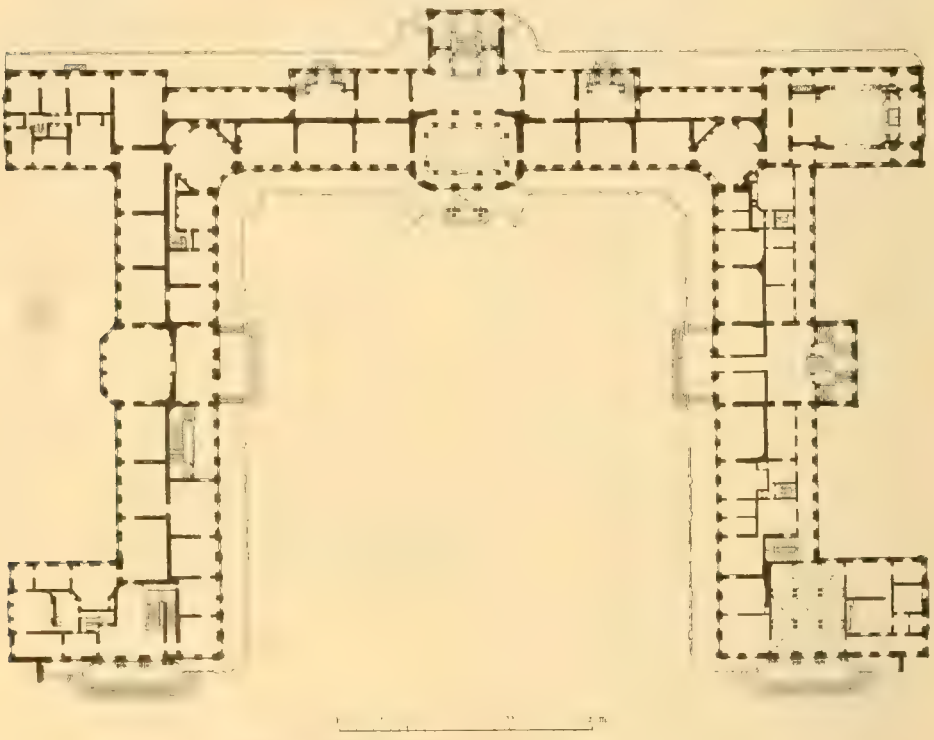


Fig. 1[illegible]. Refidenzfchloss zu Stuttgart. Grundriss.

wandelte, welcher, im fchärfften Gegenfatz zu den benachbarten bayrifchen und württembergifchen Orten, der Grundzug des Hugenottenthums, die Geradlinigkeit, die befcheiden nüchterne Wohnhaus-Architektur, die Breite der Straßen bei niedrigen Bauten, jene unmalerifche, aber verftändige Art im hohen Grade eigen ift, welche wir auch in den anderen Städten wiederfinden, in denen fich die Refugiés niederließen.

So entftanden während Retti's Anwefenheit in Ansbach, wohl durch ihn die Orangerie 1727, ein wohlabgewogener Langbau, deffen Inneres durch zwei Paare jonifcher Säulen abgetheilt wird und vor

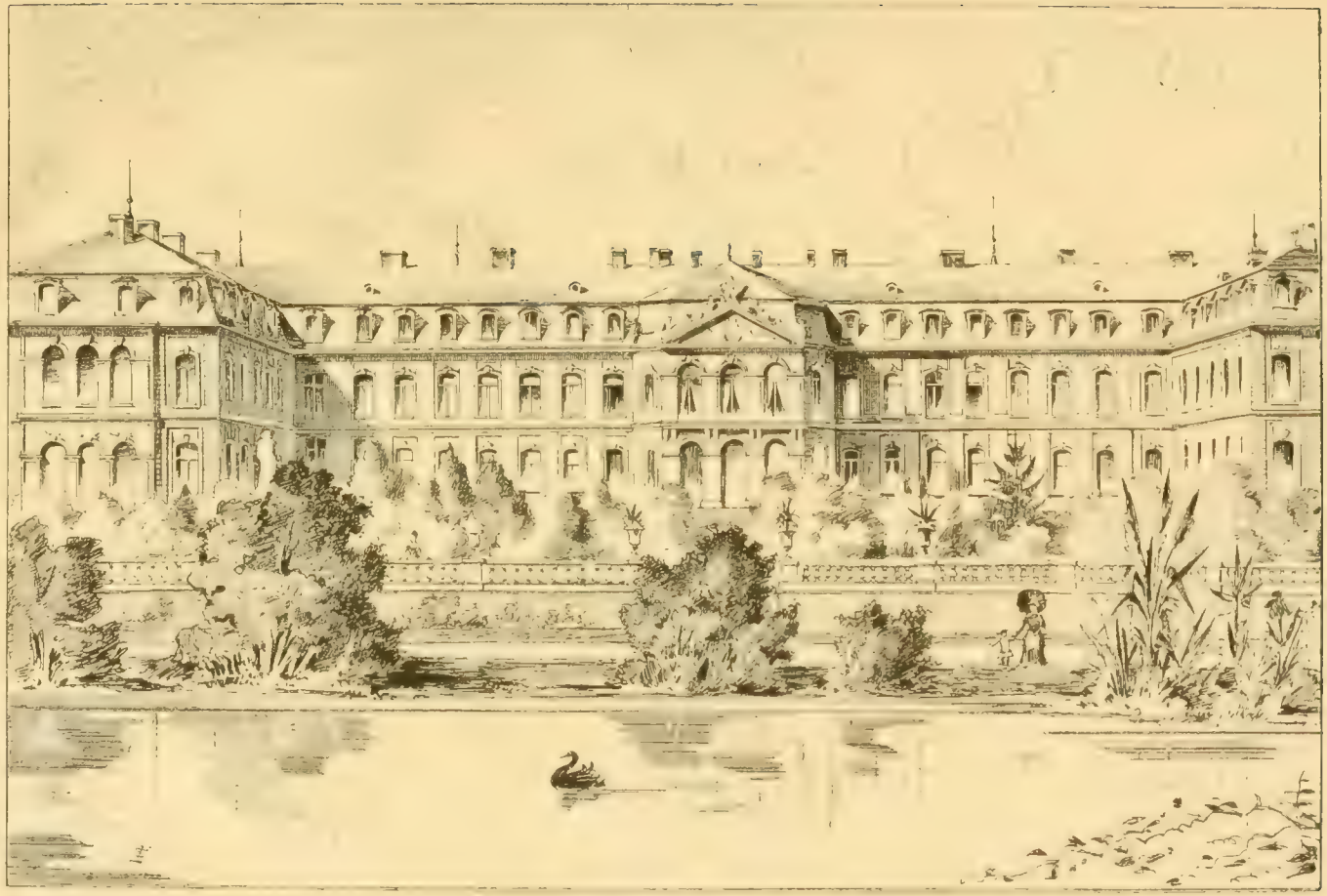


Fig. 127. Residenzschloss zu Stuttgart. Gartenansicht.

deſſen Front ſich der jetzt nach engliſcher Art umgeänderte Hofgarten hinzieht, das Jägerhaus und die Kaſernen, ferner die neuen Thore und der Umbau der Gumbertuskirche, welcher 1736—1739 erfolgte. Dieſer ähnelt in gewiſſer Beziehung jenem der Großenhainer Kirche. Der Chor der gothiſchen Anlage wurde durch eine Querwand abgetrennt, ebenſo die Thurmanlage. Die Pfeiler wurden fortgeräumt, ſo daß ein großer rechtwinkliger Raum entſtand, an deſſen einer Schmalſeite die Kanzel, daran der Altar und, dieſen im Halbkreis einſchließend, die Säulenempore ſich befinden. An den Längswänden ziehen ſich weitere Emporen hin, an der zweiten Querwand ſteht die Orgel. Ein Holzgewölbe überdeckt den weiten, nüchternen Raum, der ſich äußerlich durch eine Lifenenarchitektur zu erkennen giebt. Der Bauintendant des Markgrafen, *Carl Friedrich von Zocha* (geb. zu Gunzenhauſen 1683, † zu Ansbach 1749), dürfte an der in einigen Motiven noch an Gabrielis mahnenden Architektur Antheil gehabt haben.

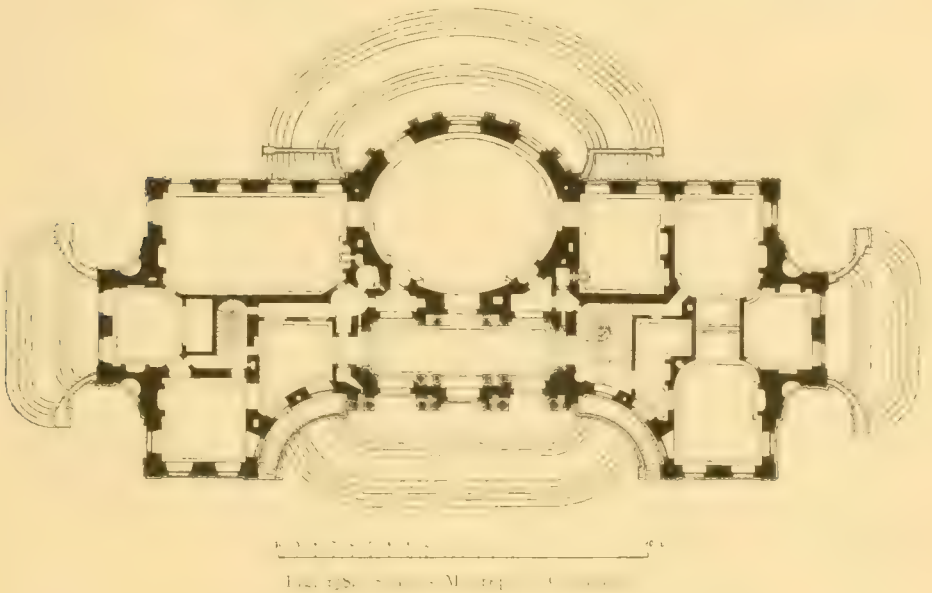
Das Geſandtenhaus (1718) und ähnliche Gebäude an der Promenade, die öſtliche Häuſerreihe der Maximilianſtraße und manches andere mehr mahnt an die franzöſiſche Ausbildung Retti's.

Nach Württemberg wurde derſelbe 1744 gleichzeitig mit dem damals kurheſſiſchen Baudirektor *Giuseppe Galli Bibiena* und dem württembergiſchen Oberbaudirektor *Johann Chriſtof David Leger* (geb. zu Brenz in Württemberg 1701, † 1791), um die Pläne zu einem neuen Reſidenzſchloß zu Stuttgart (Fig. 156 und 157) zu entwerfen,[1]) und zwar ſollte der Bau nach des Herzogs Wunſch nach dem „neuen Gout der Architektur“ ausgeführt werden. Um ſeiner franzöſiſchen Stilrichtung willen ſiegte Retti. Nach dem erſten Riſſe ſollte das Schloß aus einem Herrenhaus und zwei Flügeln beſtehen, an welche ſich zwei lange Galerien anſchloſſen, die durch ein Opernhaus und eine Hauptwache abgeſchloſſen werden ſollten — mithin ungefähr die Anlage von Ludwigsburg. Die Verhältniſſe waren von vornherein ſehr bedeutende. Doch kam nicht das ganze Projekt zur Durchführung, und auch das Errichtete iſt nur zum Theil unter Retti's Leitung entſtanden, der 1752 vom Bau zurücktrat. Seinem Entwurf entſtammen der Hauptbau und die beiden Flügel gegen den heutigen Königsplatz zu, deren rechter 1750, der linke 1754 fertig, doch bereits nach einem halben Jahre durch Brand wieder zerſtört wurde. Als jedoch ſeit 1764 die Reſidenz wieder nach Ludwigsburg verlegt worden war, begann erſt 1775 die Vollendung des Schloſſes, 1783 die des abgebrannten Flügels, ſo daß erſt 1791 der Bau ſeinen Abſchluß fand.

[1]) Pfaff, Geſchichichte der Stadt, Stuttgart, 1845—47, Band II.

Hier, wo Retti unabhängiger ſich entwickeln konnte, zeigte er ſich als Anhänger der durch Cotte vertretenen Schule, als ein Meiſter von feiner Empfindung für Verhältniſſe und anmuthige Formgebung, doch ohne ſelbſtändige Bedeutung. Das Schloß zu Stuttgart könnte ebenſo gut in Frankreich ſtehen, der nationale Charakter iſt faſt völlig an demſelben verwiſcht.

Retti wendete ſich von Stuttgart nach Karlsruhe. Die Anlage dieſer an Regelmäßigkeit mit Mannheim wetteifernden Stadt gehört in das Jahr 1715. Damals errichtete Markgraf Karl Wilhelm von Baden von ſeiner Reſidenz Durlach aus einen achteckigen Thurm inmitten eines



ausgedehnten Waldes, durch welchen er 32 Radial-Schneußen hauen ließ. Vor dem Thurm wurde das Schloß, jenſeits des vor dieſem angelegten Blumenparterres zwiſchen neun Schneußen fächerförmig die Stadt angelegt. Als Vorbild für die Häuſer derſelben galten die Bürgerwohnungen Hollands, die hugenottiſche Bauform.

Eine lutheriſche Concordienkirche (1721), eine reformirte Kirche, ein Rathhaus u. ſ. w. entſtanden, welche beim Wachſen der Stadt jedoch wieder beſeitigt wurden. Dieſe Bauwerke alle wurden durch das 1754 von Retti erbaute dreiſtöckige Schloß überragt. Dasſelbe unterſcheidet ſich im Aufriß wenig vom Stuttgarter Schloß. Der Säulenbalkon in der Achſe, der Giebel über dem Mittelriſalit, die ſchlicht vornehme, nur durch Verhältniſſe wirkende Architektur entſprechen

ſich in beiden. Im Inneren ſind einzelne Räume, namentlich die Hofkapelle, ſehenswerth durch die maßvolle Rococodekoration und die feine Linienführung des Ornamentes.

Inzwiſchen führte in Stuttgart ein unmittelbar aus Frankreich eingetroffener Architekt den Schloßbau weiter.

Pierre Louis Philipp de la Guepière war, wie es ſcheint, aus der Schule des jüngeren Blondel hervorgegangen. Er trat 1752 an Retti's Stelle und begann ſeine Wirkſamkeit mit dem Vorſchlage, Werkführer und andere Arbeiter aus Frankreich kommen zu laſſen, „da die deutſchen Künſtler ja doch nur die Franzoſen nach ihren Büchern nachahmten, und dieſe als Erfinder auch zur Ausführung am tauglichſten ſeien"; eine Anſicht, die auch zum Durchbruch gekommen wäre, wenn die Koſten der Berufung ſich nicht zu hoch belaufen hätten. Jedoch erſcheint erſt ſeit 1753 *Etienne Dupuis*, 1761 bis 1762 *Burgeois* als Bauzeichner.

Die künſtleriſche Verſchiedenheit Guepière's von Retti zeigte ſich bei dem, von erſterem allein errichteten linken Schloßflügel (Fig. 157). Er brachte einen Mittelriſalit an der Gartenfront desſelben an. Die Formen ſind ganz jene der Pariſer Bauten aus der Zeit der Regentſchaft. Nichts erinnert mehr an dem Bau, daß er auf deutſchem Boden ſtehe. War es die Abſicht der Bauherren, den franzöſiſchen Geſchmack in ſein Land zu verpflanzen, ſo iſt es ihm nur zu ſehr geglückt.

Die ſelbſtändigen Arbeiten Guepière's gehören mit zu dem Reizvollſten, was der Rococoſtil in Deutſchland geſchaffen hat: es ſind die beiden Schlößchen Monrepos (1760—1767) (Fig. 158) und Solitude (1763—1767) (Fig. 159), in der Nähe von Ludwigsburg und Stuttgart. In beiden offenbart ſich die hoch entwickelte Kunſt der Grundrißgeſtaltung. Monrepos iſt ein Meiſterwerk nach dieſer Richtung: Ein ovaler Mittelſaal und ein von Säulen eingefaßtes Vorhaus, an erſteren ſich anſchließend ein Saal zur Linken und zwei Wohnräume zur Rechten, weiterhin je ein Kabinet in den Riſaliten der Seitenfaçaden und je ein Zimmer in jenen der Flügel — alles durch Nebenräume trefflich unter ſich verbunden, ein Schmuckkäſtchen an ſinniger Durchbildung des Komforts und höchſter Verfeinerung der Lebensart. Dagegen iſt die Solitude ein Jagdſchloß, deſſen ovaler Hauptſaal das Mittel des Ganzen bildet. Einerſeits ſchließen ſich zwei weitere Feſtſäle mit Nebenkammern an, andererſeits die Zimmer des Fürſten in nicht minder geiſtvoller Gruppirung. In den Mezzanin und in das hohe Erdgeſchoß ſind die Wohnungen des Gefolges und der Dienerſchaft verlegt.

Die Façadengeſtaltung der Solitude giebt bereits Zeugniß vom

Fortfchritt der Blondel'fchen Schule im Klafficismus. Der mittlere Kuppelfaalbau ift mit korinthifchen Doppelpilaftern auf hohen Pottamenten gegliedert. Ueber den rundbogigen Thüren, welche auf die Terraffe führen, find Ochfenaugen angebracht. Das Detail ift befcheiden und höchft anmuthig gezeichnet. Das Gleiche gilt von der toskanifchen Pilafterordnung der Flügel, deren geradlinig abgefchloffene Fenfter in eine Blendarkadenreihe eingeftellt find. Die den ganzen Bau in der Höhe des Hauptgefchoffes umgebende, das Schloß als Ausfichtspunkt auf waldiger Höhe kennzeichnende Terraffe, ruht auf ganz fchlicht

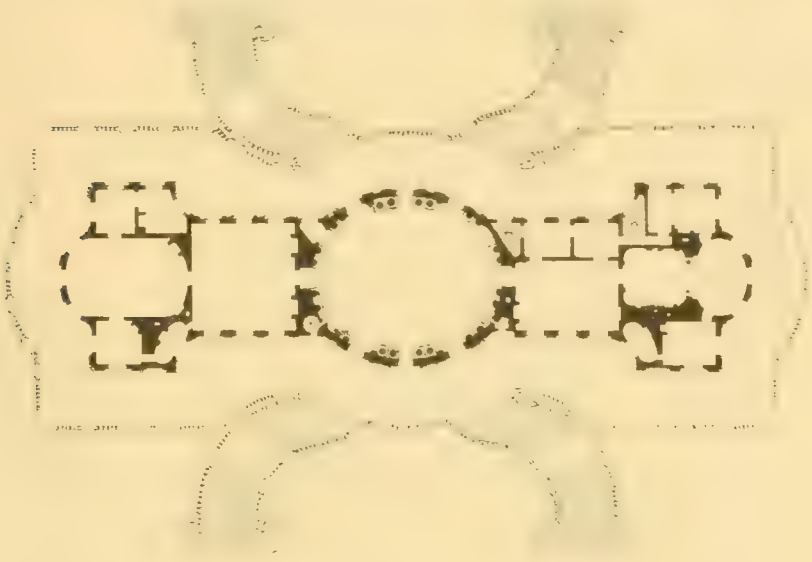


Fig. 1[illegible] Schloss Solitude bei Stuttgart. Grundriss.

gequaderten Pfeilern und Korbbogen. Nur die ftattlichen Freitreppen an den beiden Langfeiten find reicher gegliedert.

Der benachbarte pfälzifche Hof folgte dem Beifpiele von Bayern, Ansbach und Württemberg, und nahm gleichfalls an Stelle der Niederländer und Italiener einen franzöfifchen, der Schule Blondel's entfproffenen Architekten als Baukünftler an.

Nicolaus de Pigage (geb. 1721, † zu Mannheim 1796) lernte in der kgl. Akademie der Baukunft zu Paris und fpäter bei feinem Vater, dem Hofbaumeifter des Königs Stanislaus zu Luneville. Nach großen Reifen durch Frankreich, Italien und England trat er 1748 in kurpfälzifche Dienfte, wie es fcheint, als Nachfolger *Froimont's*. Der ganze linke

Flügel des Mannheimer Schloſſes[1]) mit der Bibliothek, der Galerie, dem Archiv, dem Kunſt- und Naturalienkabinete, ſind ſein Werk, wenngleich die Außenarchitektur und der Grundriß wohl ſchon überall feſtſtanden. Die dekorative Ausſtattung, namentlich auch des Treppenhauſes, hat ſchon als ein wahrſcheinlich dem franzöſiſchen Künſtler zuzuſchreibendes Werk Erwähnung gefunden. Die Haupttheile derſelben zerſtörte das Bombardement von 1795.

Selbſtändig zeigt ſich der Künſtler zuerſt an der berühmten Gartenanlage von Schwetzingen. Schon im 16. Jahrhundert und, nach verſchiedenen Zerſtörungen, zuletzt nach Mélac's Verwüſtung wurde ein finſterer und unkünſtleriſcher Schloßbau errichtet. Seit die pfälziſchen Kurfürſten Mannheim zu ihrer Reſidenz erwählt hatten, namentlich ſeit der kunſtliebende Carl Theodor nach Schwetzingen ſeine Sommerhofhaltung verlegte, begann ein reges Intereſſe für die dort entſtehenden Parkanlagen, deren Leitung ſeit 1757 Pigage unterſtand. Der großartige Plan des Schloßumbaues blieb unausgeführt, dagegen entſtanden, nachdem man an den einſt ſo berühmten Garten des Heidelberger Schloſſes die Neigung verloren hatte, inmitten des der ſandigen Ebene abgetrotzten, 67,6 Hektar meſſenden Parkes eine Anzahl beachtenswerther Bauwerke, an welchen Pigage ſeine Richtung und ſein Können in überzeugender Weiſe darſtellte. Von den beiden langgeſtreckten Flügeln, welche in zwei Viertelkreiſen zu beiden Seiten des Schloſſes, ein großes Blumenparterre umfaſſend, ſich ausdehnen, wurde das 600 Fuß lange Orangeriegebäude bereits 1748 und das hinter demſelben gelegene Theater 1752 errichtet. Dies erſtere theilen drei Pavillonbauten in der Mitte und an den Ecken, welche durch vor die Portale geſtellte toskaniſche Doppelſäulen ausgezeichnet ſind. Zwiſchen dieſen beleben noch zwei Riſalite die allzulange Front. Das Detail iſt elegant, ohne ſich zu reicherer Entfaltung aufzuſchwingen, ja das Herumziehen des Hauptgeſimſes über die bis an das Dach einſchneidenden, im Korbbogen geſchloſſenen Hauptthore bildet ſogar eine wenig glückliche Löſung. Den entſprechenden linken Flügel, das Geſellſchafts- und Spielſaalgebäude baute *F. W. Rabaliati*, ein Schüler des *Alexander Galli Bibiena*, im Jahre 1755. Von dieſem dürften wohl auch die den äußeren Vorhof begrenzenden, kräftigen Pfeiler ſtammen. Unter den zahlreichen, meiſt höchſt geſchmackvollen Anordnungen im Garten, bei welchen dem ſehr tüchtigen Mannheimer Bildhauer *Verschaffelt* allerdings der Löwentheil der Arbeit zufiel, ragt der Apollotempel als bedeutend hervor. Im Hintergrund eines Naturtheaters erhebt ſich

[1]) J. G. Rieger, Beſchreibung von Mannheim, Mannheim, 1824.

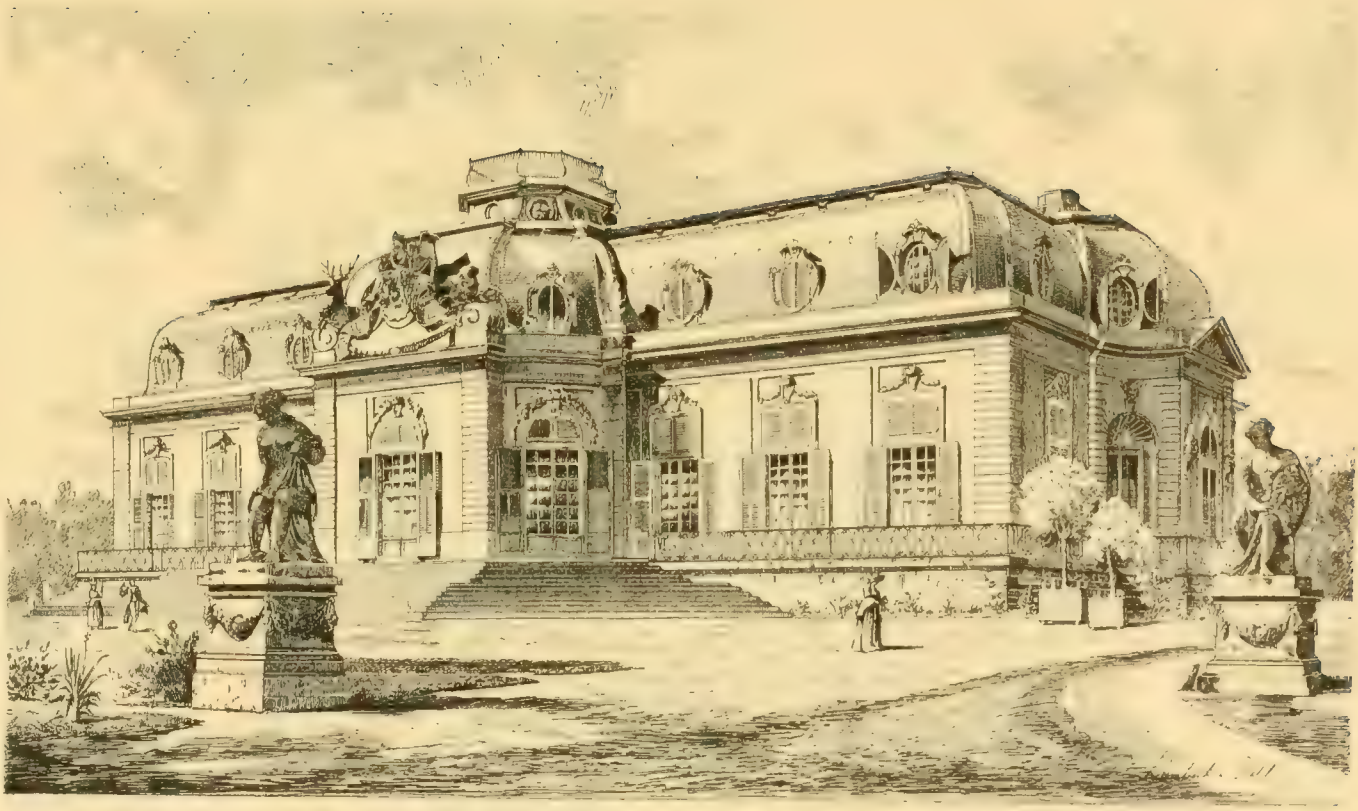


Fig. 160. Schloss Pommersfelden. Gartenansicht.

ein künſtlicher Felſen, deſſen Inneres allerhand Gänge und Grotten beherbergt. An dieſelben lehnt ſich eine von einer Treppenanlage eingefaßte Kascade, deren oberſtes Becken aus einer von zwei Najaden gehaltenen Urne mit Waſſer gefüllt wird, und lenkt den Blick zu dem bekrönenden Tempelbau hinauf. Zwölf je zu drei gekuppelte, korrekt gebildete joniſche Säulen tragen über dem zierlichen Hauptgeſims eine Kaſſettenkuppel. Das Detail des Rundbaues iſt von großer Zierlichkeit, getreu nach antiken Vorbildern gearbeitet, und gerade darum iſt der ganze Bau ein durchaus ächtes Werk des Rococo, in ſeiner Verquickung von Kunſt und Natur, ſeiner Feinheit und Sentimentalität, dem künſtleriſchen Verſetzen in eine beſſere, hier antike Welt. Es iſt ein frühes Herübergreifen der Gedanken Kent's und Chamber's auf deutſchen Boden. Dies wird erhärtet durch den Umſtand, daß auch die Moſchee und andere ſentimentale Bauten in Schwetzingen nicht fehlen, obgleich die Grundrißanlage des Parkes eine ächt franzöſiſche iſt.

In glänzenderer Weiſe noch gelang es Pigage, im Dienſte des Kurfürſten Carl Theodor zu Düſſeldorf ſich zu bewähren. Das künſtleriſch am höchſten ſtehende Werk Pigage's iſt jedoch das Schloß Benrath (1750—1760) bei Köln (Fig. 160), eine jener Villen, welche nun aller Orten an Stelle der großen Paläſte traten. Der Grundriß iſt abermals eine glänzende Kunſtleiſtung: Das Vorzimmer und der runde Kuppelſaal in der Achſe; zwei Reihen Gemächer in jedem Flügel; im Riſalit der Seitenfaçade ovale Kammern. All dies umſchließt einen Hof mit Grottenbad. Die Gliederung des Inneren, die Doppelpilaſter und hohe kaſſettirte Kehle im Kuppelraum, die Wandvertäfelung mit Guirlanden und Bildern der beiden Galerien und Eckräume, die ſchlicht vornehme Handhabung des Ornamentes zeigen zwar noch überall die Formen des Rococo, doch deuten ſchon naturaliſtiſch gebildete Einzelheiten, Laubgehänge und dergl. den beginnenden Klaſſicismus auch im Kunſtgewerbe an. Die Außenfaçaden ſind von faſt geſuchter Einfachheit. Nur die Schlußſteine mit ihren Kränzen, die ſehr reizvoll gezeichneten Manſartfenſter und die den Bau bekrönende Statuengruppe an der Gartenfront ſchmücken die ſtreng-zierliche Bauart. Es iſt eben der Geſchmack der Pariſer Akademie, der ſich hier in voller Reinheit geltend macht. Noch ſchlichter ſind ſelbſtverſtändlich die Nebenbauten des Schloſſes, die in zwei Halbkreiſen zum Garten überführen.

In Düſſeldorf gehört derſelben Richtung das Schloß Pempelfort an, eine im Mittelbau dreigeſchoſſige, an den Flügeln zweigeſchoſſige Anlage in den Formen der Pariſer Schule, ein zierlich abgewogenes, aber nicht künſtleriſch hervorragendes Werk. Aber auch ſonſt zeigt die ganze Stadt durchaus den Grundzug der franzöſiſchen

Architektur, jene beſcheidenen, in guten Verhältniſſen, doch arm an Schmuck, in geraden Straßenlinien ſich aufbauenden Bürgerhäuſer, die im vollen Gegenſatz zu dem alten Giebelhaus und der gothiſchen Höhenentfaltung deutſcher Barockkunſt ſtehen.

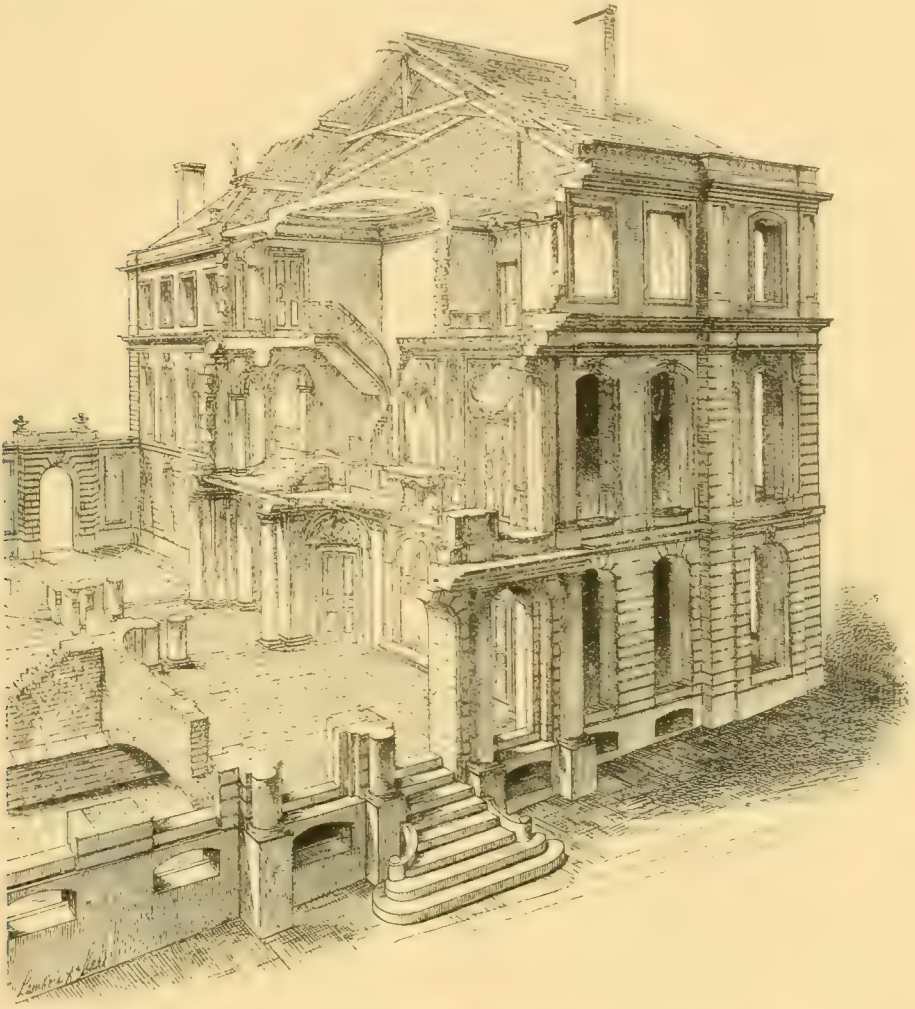


Fig. 171. Hôtel Mallet zu Genf. Perſpektiviſcher Querſchnitt.

Am ſtrengſten erſcheint Pigage in dem ſchloßartigen Schweizerſchen Hauſe, jetzt ruſſiſcher Hof zu Frankfurt a. M., deſſen beide durch Gurtgeſimſe ſtreng gegliederte Obergeſchoſſe nur durch Reliefſtafeln oberhalb der ſtattlichen Fenſter ausgezeichnet ſind, während vier toskaniſche, den Balkon tragende Säulen das gequaderte Erdgeſchoß

beleben. Das Vorhaus und die Marmortreppen in demſelben ſind ſehenswerth.

Unter Pigage's Einfluß ſteht der in Paris gebildete *Peter Anton Verſchaffelt* (geb. zu Gent 1710, † zu Mannheim 1793), welcher mit dem Bau des Zeughauſes zu Mannheim (1777—1778) ſich als Architekt verſucht hat. Die Mitte des Baues nimmt ein mächtiges Thor ein, über deſſen Giebel zwiſchen Löwen das herrſchaftliche Wappen angebracht iſt. Zwei gequaderte korinthiſche Pilaſter, welche durch Parterre und zwei Obergeſchoß reichen, umrahmen den Mittelbau. An den Flügeln liegt in dem hohen Geſimſe ein Zwiſchenſtock, ſind die kräftig gegliederten Fenſter der Obergeſchoſſe durch Liſenen, das Parterre durch Quader gegliedert. Derbe gequaderte Pilaſter ſtärken die Ecken des Baues. Im Detail weicht Verſchaffelt verſchiedentlich von der franzöſiſchen Regel zu kräftigerer Gliederung ab. Sein Werk iſt zweifellos eines der bedeutendſten Bauten Mannheims.

Einzelne dieſer franzöſiſchen Meiſter kehrten im weiteren Verlauf ihres Lebens wieder nach Paris zurück. Wir lernten ſchon *François Blondel*, als dort vielfach beſchäftigt, kennen. Vorher hatte er in Genf größere Aufgaben für ſeine Kunſt gefunden. Das Hôtel de Mallet (Fig. 161) am Petersplatze iſt das hervorragendſte unter ſeinen dortigen Werken. Es liegt nach allen Seiten frei und iſt mit drei Flügeln um einen kleinen Hof gruppirt. Raumvertheilung und Façaden-Anordnung ſind reich und geſchickt, namentlich die Haupttreppe von ſtattlichen Verhältniſſen, das Ganze ein treffliches Beiſpiel für die Bauart jener Zeit. Beſcheidener iſt das Cramer'ſche Landhaus in Coligny bei Genf und die Villa Lullin zu Jeanthon am Genfer See, deren reizender Garten und eigenartiges Façadenmotiv Theilnahme einflößen. Großes Geſchick in Löſung des entwickelten Grundriſſes zeigt ſchließlich ein für Genf beſtimmtes Projekt zu einem Landhaus, deſſen Stich uns mit den Darſtellungen der genannten ausgeführten Bauten erhalten iſt.

Aehnlicher Bauwerke giebt es in Genf noch eine ganze Anzahl, ſo in der Rue des Granges Nr. 2, 4 und 6, welche mit geringen Veränderungen nach einem Plan gebaut und im Grundriß den Pariſer Wohnhäuſern nachgeahmt ſind. Rue des Granges Nr. 8 zeichnet ſich durch ſeine ſtattliche Treppe und den etwas finſteren Grundzug ſeiner Architektur aus. Place de la Faconnerie Nr. 10 fiel mir als ein vierſtockiges Wohnhaus mit bereits ziemlich wilder Rococo-Ornamentation auf, ein ähnliches rue de Rive Nr. 20, und ein ſtattliches Hôtel rue des Chanoines Nr. 13, ſowie daſelbſt Nr. 11 (1706). Alle dieſe Gebäude unterſcheiden ſich kräftig von den älteren, derben Hochrenaiſſancebauten, mit ſtark betonten, wagrechten Linien, Arkadenhöfen, Loggien

unter dem Dach, welche vor 1700 in Genf üblich waren. Es zeigt ſich die franzöſiſche Schule auch im öffentlichen Bauweſen, wie denn das Palais de Juſtice (1707—1712) ganz mit den gleichzeitigen Jeſuitenbauten — denn ein ſolcher iſt es urſprünglich — in Straßburg übereinſtimmt. Auch das Wohnhaus des großen Gegners des Ordens, die Villa Voltaire's zu Fernay, ſei hier, als in demſelben Stil gehalten, genannt.

Auch in Bern bemerkt man, daß der franzöſiſche Geſchmack jenen der Vorarlberger Meiſter bald in den Schatten ſtellte. Das Hauptgebäude dieſer Richtung iſt der zierlich, im Sinne der Pariſer Hôtels um einen rechtwinkligen Hof aufgeführte Erlacherhof (1752).

Von den Werken eines zweiten, zeitweilig außerhalb Frankreichs thätigen Künſtlers *Pierre Patte* (geb. zu Paris 1723, † zu Mantes 1812) weiß ich nur zu berichten, daß er das Schloß zu Zweibrücken entweder erbaut, oder doch eingerichtet hat.

Wie dieſer ein Schüler Blondel's war, ſo gehört auch *Carl von Gontard* (geb. zu Mannheim 1738, † zu Berlin 1802) dieſer Schule an, da er, obgleich zuerſt unter *Sompier* und *Rudolf Heinrich Richter* in Bayreuth ausgebildet, ſpäter doch nach Paris reiſte. Er begleitete den Markgrafen Friedrich von Bayreuth auf einer Reiſe nach Italien, Sicilien und Griechenland, und war bis 1765 in Bayreuth thätig, von wo er in Friedrichs des Großen Dienſte übertrat. Seine hervorragenden Werke im Frankenlande ſind wahrſcheinlich das Schloß zu Bayreuth (1750—1763) und der Sonnentempel der Eremitage daſelbſt.

Das Schloß iſt nicht aus einem Guß entſtanden. Das Aeußere desſelben macht in der Mehrzahl ſeiner Theile durchaus keinen Anſpruch auf künſtleriſche Geſtaltung, namentlich die Gartenſeite iſt arm an Reiz. Im Inneren zeigt ſich ſchon überall die beziehungsvolle Nüchternheit und den Naturalismus des Rococo, wie ſie die den franzöſiſchen Einflüſſen ſo zugängliche Schweſter Friedrich des Großen, die Markgräfin Friederike Wilhelmine liebte. Der Speiſeſaal erſcheint als Palmenwald. Zwiſchen den ſchlanken, vergoldeten Stämmen große Spiegel, darüber ganz naturaliſtiſches Gezweige. Die Decke iſt glatt, nur belebt von farbigen Vögeln, Drachen und Schlangen chineſirenden Geſchmacks und in leichtem Relief. Ebenſo iſt das Gartenzimmer in eine offene Laube umgeſtaltet, deren Wand und über flacher Voute ſich wölbende Decke ein gemalter Himmel bedeckt. Es fehlt auch nicht die Muſchelgrotte mit phantaſtiſchen Waſſerkünſten.

Dagegen ſind die Wände des Audienzſaales des erſten Stockes nüchtern durch korinthiſche Pilaſterpaare getheilt. Das Geſims wurde elegant, mit dem brandenburgiſchen Adler in den Metopen geziert, dar-

über eine breite Kehle mit zierlichem Rococo-Ornament angebracht, das Muſikzimmer hat gar nur flache Füllungen, in welche von graziöſem Ornament umflochtene Portraits eingefügt ſind. Die Nüchternheit iſt bereits weit vorgedrungen.

Der Sonnentempel mit ſeinen Anbauten gehört nicht weniger, als die Einrichtung des Bayreuther Schloſſes dem ſchon in's engliſch-ſentimentale hinüberſchwankenden Geſchmack an. Er beſteht aus einem mit einer Kuppel bekrönten Achteck, deſſen Winkel außen durch gekuppelte, innen durch einfache, korinthiſche Säulen betont werden. Er fällt zunächſt durch die Anwendung des Muſchelwerks an allen Flächen der Façade, ja ſelbſt an den Säulenſchäften auf. Unzweifelhaft wird durch dieſe eigenwillige Bildung ein phantaſtiſcher, farbig blendender, wenn auch nicht ein künſtleriſcher Eindruck erzielt. Das räumlich wenig ausgedehnte Innere iſt ein Muſter zierlicher Stukkmarmor-Arbeit, namentlich ſind die Supraporten im Relief gewandt durchgeführte Dekorativarbeiten. Auch an den im Halbkreis ſich anlehnenden Arkaden der Orangerie iſt das Muſchelwerk überall verwendet. Der rein dekorative Grundgedanke des Baues macht es erklärlich, wie man vor die Arkadenpfeiler gekuppelte toskaniſche Säulen ſtellen konnte, welche nur eine Büſte, und zwar unmittelbar über der gemeinſamen Kapitälplatte tragen.

Es geht über den Rahmen dieſes Buches hinaus, die zahlreichen Einzelheiten des Parkes zu ſchildern, jenes Naturtheater, jene Statuengruppen, Kaskaden, Labyrinthe voll ſchäferhaft-mythologiſcher Beziehungen. Wichtig ſind nur die Eremitagen, nördlich von dem Hauptbau, welche die Markgräfin Friederike Wilhelmine ſo anſchaulich ſchildert. Es handelt ſich hier um eine Fortführung des Gedanken von Marly. Der Zug nach Ländlichkeit war ungleich lebhafter geworden. Die Wohnungen für die einzelnen Kavaliere und für die Fürſtlichkeiten ſelbſt waren ganz in dieſem Sinne ausgeſtattet. Während Ludwig XIV. ſelbſt in der Einſamkeit die Merkmale der fürſtlichen Würde nicht miſſen wollte, ſuchte man hier die einfache Menſchlichkeit, wenigſtens durch die Hütte darzuſtellen, Rouſſeau's Träume in einem Fürſtenparke zu verwirklichen. Die Hütten liegen in einem engliſch geordneten Walde, während alle anderen Gartentheile franzöſiſch gegliedert ſind, zwar nicht im großen Sinne Lenôtre's, ſondern mehr als zahlreiche Einzelbilder, doch ſtets nach architektoniſchen Grundſätzen ſich aufbauend. Es iſt ein Ringen zwiſchen den beiden ſich ablöſenden Naturauffaſſungen, welches den Sieg engliſcher Sentimentalität bereits ankündigt.

Im Jahre 1765 kam Gontard nach Berlin. Dort trat er bereits Ge-

noſſen aus Blondel's Schule, *Legeay* als vorzugsweiſe beſchäftigten Architekten an. Die baugeſchichtlichen Verhältniſſe in der Hauptſtadt Friedrich des Großen hatten ſich ſtätig im Geiſte der Pariſer Schule fortentwickelt. Beide franzöſiſche Meiſter fanden den Boden für ihr Wirken bereits völlig vorbereitet.

In Berlin kam die Pariſer Akademie, wie ſie durch Hardouin-Manſart vertreten war, durch einen glänzend begabten deutſchen Meiſter zur Anerkennung, durch *Georg Wenceslaus von Knobelsdorff* (geb. zu Kuckädel 1699, † zu Berlin 1753). Zwar hatte derſelbe bei einem deutſchen Architekten, *Kemmeter*, den erſten Unterricht genoſſen. Aber ſchon ſein erſter Bau, ein Apollotempel im Garten von Rheinsberg, ſowie der ſpätere Ausbau des Schloſſes ſelbſt (1757), zeigen ihn als franzöſiſchem Weſen in Gedanken und Form zuneigend, welches am Hofe des Kronprinzen Friedrich begeiſterte Huldigung fand. Bald nach dem Regierungsantritt ſeines hochgeborenen Freundes ging er nach Paris, um dort ſeine Studien zu machen. Später ſah er auch Italien. Seine Skizzenbücher, welche das Hohenzollernmuſeum bewahrt, lehren, welchen Werken er ſein Studium widmete. Die Bauten *François Mansart's*, das Invalidenhaus in Paris, die Dogana und die Bibliothek in Venedig, findet man in zierlichen Aufnahmen. Mit größtem Eifer vertiefte er ſich in die klaſſiciſtiſche Formenlehre der Außenarchitektur, mit wahrer Begeiſterung aber in jene Rococoformen, die von *Lassurance* bis *Briseux* Paris beherrſcht hatten. Nach Berlin zurückgekehrt, wurde er der beſte Verwirklicher der Kunſtabſichten ſeines großen Königs und der Lehre des jüngeren Blondel. Am Charlottenburger Schloſſe baute er das ſogenannte „neue Schloß“ (1740–1742), einen langgeſtreckten Flügel von einfacher, etwa dem Grand Trianon verwandter Architektur, in deſſen Innerem, namentlich in der „goldenen Galerie“, er die Kunſt der franzöſiſchen Dekorateure mit feiner Hand nachbildete. Ja es gelang ihm mit Hilfe Pariſer Kräfte, Zimmerausſtattungen zu ſchaffen, die man ſelbſt am Hofe Ludwigs XV. für formvollendet gehalten haben würde. Er hielt ſich beiſpielsweiſe ungleich freier von örtlichen Einflüſſen, als ſelbſt der Franzoſe Cuvilliés es in München that. Aber doch iſt ſeine Kunſt von der Pariſer verſchieden. Sie hat vor allem ungleich mehr naturaliſtiſche Motive. Die Pflanzenwelt, die ſchon Schlüter in die Dekoration einführte, wird von ihm mit Vorliebe und naturgetreu behandelt. Seinem Ornament fehlt das Struktive faſt gänzlich. Es iſt den Wänden angeheftet, ohne jeden anderen Grundſatz, als den der

Wirkung. Er vertheilt die Maſſen der Wandfläche, wie der Maler jene des Bildes. Sein Schnörkelwerk iſt völlig frei gezeichnet.

Ganz dieſem Geiſte entſpricht ſein Umbau des Stadtſchloſſes in Potsdam (1745 begonnen). Er gab ihm weitere Gelegenheit, ſeine dekorative Meiſterſchaft darzulegen, von der auch zahlreiche ornamentale Entwürfe in den Skizzenbüchern zeugen. Das Arbeitszimmer des Königs, der Bronzeſaal, das Konzertzimmer und das Schlafzimmer ſind, jedes in ſeiner Art, Meiſterwerke frei ſpielenden Rococo's. In dem großen Feſtſaale, welcher majeſtätiſch wirken und bei dem Vorhandenes benützt werden ſollte, zeigt ſich Knobelsdorff minder glücklich. Sehr bedeutend ſind die Façaden des Schloſſes. Nicht etwa um der Mannigfaltigkeit ihrer Gedanken willen, ſondern wegen der Uebertragung der Säulenarchitektur auf mehrgeſchoſſige Bauten, wie ſie bisher in Deutſchland noch nicht üblich geworden war. Die Bedeutung des Erdgeſchoſſes iſt thunlichſt zu der eines Sockels herabgeſetzt, die beiden Obergeſchoſſe faßt ein Syſtem korinthiſcher, in Verhältniß und Form trefflich nach der Regel gebildeter Säulen oder Pilaſter zuſammen. Die Behandlung iſt feiner, minder ſchematiſch, als etwa jene an Boffrand's Bauten, der klaſſicitiſche Wille ſtärker und unmittelbarer, als bei den gleichzeitigen Franzoſen, engliſche Motive miſchen ſich ſchon mit den Pariſer Grundformen.

Dagegen wahrt ſich Knobelsdorff im Dekorativen die heitere Rococo-Stimmung. Ganz durchdrungen von dieſer iſt die anmuthige Säulenreihe am Luſtgarten des Potsdamer Schloſſes (1748), gegen die Havel zu, mit ihrem reichen bildhaueriſchen Schmuck. Namentlich offenbart ſie ſich aber an des Königs Lieblingsſchöpfung, an Sanssouci (1745 begonnen). Dieſer Bau zeigt den König noch ganz in der Geſchmacksrichtung der Franzoſen. Die innige Verbindung des Schloſſes mit der Natur war Vorbedingung. Es hat keinen Sockel, das einzige Geſchoß erhebt ſich nur drei Stufen über den Boden. Anlage, Raumvertheilung u. ſ. w. entſprechen vollſtändig der Lehre des Daviler und Briseux. Aber die Natur, mit welcher Friedrich II. in Verbindung treten wollte, war nicht die gemeine Landſchaft, ſondern eine künſtleriſch geordnete. Daher ſchuf er einen mächtigen Terraſſenbau, ordnete er Treppen und Baluſtraden, Säulengänge und andere Hilfsmittel zur architektoniſchen Gliederung der Umgegend an, um in allen Theilen zu offenbaren, hier habe die Kunſt die Natur in Pflicht genommen, hier herrſche ein verfeinerter Genuß der als roh verachteten, ungebändigten Natur. Wenn ſich Friedrich's Schweſter, engliſchen Empfindungen folgend, in Hütten zurückzog, um dort von einer Beſſerung des Menſchengeſchlechts durch die von Rouſſeau gepredigte Rück-

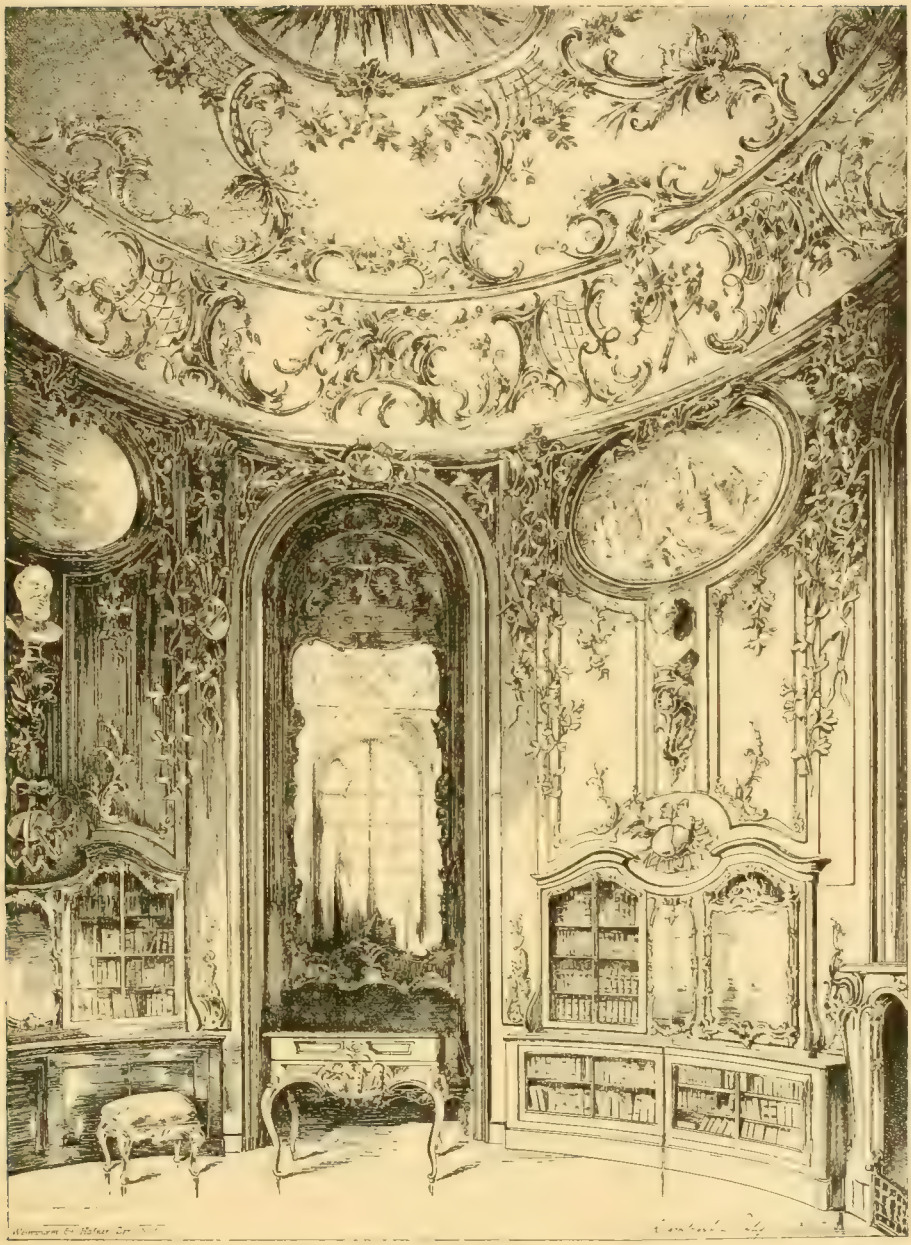


Fig. 1 u. 2. Schloss Sanssouci bei Potsdam. Bibliothekzimmer.

kehr zu ländlichen Verhältniffen zu träumen, fo konnte der große König, gewohnt zu herrfchen, fich doch nicht verfagen, der Umgebung feines

Lieblingsſitzes, welcher er ſich anvertraute, noch im Sinne des unumſchränkten Königsthums, wie Ludwig XIV., den Stempel ſeines Willens zu verleihen. Er kam über den Bau in Streit mit ſeinem Architekten, dem das architektoniſche Syſtem vor allem am Herzen lag, der darauf drang, dem Bau Verhältniſſe, einen Sockel, eine ſtattliche Ordnung zu geben, während dem König die Bequemlichkeit zumeiſt am Herzen lag. *Dietrichs* und ſpäter *Boumann* mußten daher den Aufriß von Sanssouci ſchaffen, der nicht eben Bedeutendes bietet. Knobelsdorff dagegen entwarf die Inneneinrichtung, vielleicht das feinſte, anmuthigſte Rococo, welches in Deutſchland hervorgebracht wurde (Fig. 162). Auch in dieſem offenbart ſich der merkwürdige Zwieſpalt in des Königs Natur. Er, der ſeine Kleidung vernachläſſigte, der ſeinen Menſchenſtolz auch auf dem Thron wahrte, der erſt ein ganzer Mann und dann ein großer Herrſcher war, ein ernſter, von den Kleinheiten der Welt abgewendeter Denker — er liebte den ſprühenden Witz und liebte es, in Räumen zu leben, welche an Formenanmuth und an kokettem Reichthum einen Gegenſatz zu ſeiner ſchlichten Erſcheinung boten. Sein Kleid, die ihn dicht umgebende Hülle war ſoldatiſch männlich; Entſchädigung für die ſelbſt auferlegte Enthaltſamkeit bot ihm die weitere Hülle, welcher er die Formen jenes bequemen Daſeins gab, das er ſich im Leben verſagte. Von Knobelsdorff iſt auch der ovale Hauptſaal mit ſeinen ſechzehn freiſtehenden Säulen, in welchem die ſtrengeren, architektoniſcheren Neigungen des Architekten ſchärfer denjenigen des Königs gegenüber hervortreten.

Das für Knobelsdorff's künſtleriſche Neigungen am meiſten bezeichnende Werk iſt aber das Berliner Opernhaus (1743). Er ließ zur Bearbeitung des Planes *Kent's* Herausgabe des Palladio aus England kommen und wollte einen Tempel des Apollo errichten. Es begann die Zeit der ſentimentalen Nebengedanken in der Kunſt auch für Deutſchland, das Streben, die Dinge nicht darzuſtellen als das, was ſie ſind, ſondern als ein Geiſtreicheres, deſſen Gedanke durch ſie angeregt werden ſollte. So war die Bühne der Oper als Cella eines korinthiſchen Säulentempels angeordnet und konnte, wie ſchon in Cuvilliés' Reſidenztheater in München, der Zuſchauerraum mit ihr zu einem Saale vereint werden. Dieſer nun war durch allerhand bedeutungsreiche Geſtalten, Satyren etc. gegliedert, welche ihn als den Tempelvorraum kennzeichnen ſollten. Das Aeußere entſprach in ſeiner Schlichtheit dem Tempelgedanken. Namentlich durch die große Giebelhalle wurde derſelbe angeregt. Die Formen ſind auch bereits vollkommen engliſch. Selbſt die gewändeloſen Niſchen, dieſes letzte Zeichen ermüdeten Formgefühles, treten ſchon auf. Das Opernhaus iſt der erſte Beweis des völligen Sieges

des engliſchen Palladianismus über die Franzoſen, welche ſich vom Rococo nicht frei zu machen verſtanden.

Freilich war es auch nur ein erſter Verſuch. Denn hinſichtlich der Gartenanlagen war zu Zeiten des großen Königs der Geſchmack Frankreichs noch maßgebend. Knobelsdorff legte den meiſterhaft durchgebildeten Thiergarten von Berlin noch in vollkommen geometriſchen Linien an, er errichtete in den Potsdamer Parks Schmuckanlagen, Thore, Grotten, Statuengruppen u. ſ. w., welche ganz den Geiſt von Verſailles widerſtrahlen.

Auf eines ſei bei der Schilderung des kunſtgeſchichtlich ſo merkwürdigen Mannes hingewieſen. Er war, wie ſeine Skizzenbücher überzeugend lehren, ein Zeichner von feiner und ſicherer Hand. Aber er war kein ſchulmäßig gebildeter Architekt. Seine Sache war es nicht, Grundriß und Aufriß im Einzelnen in Uebereinſtimmung zu bringen, er gab nur im Großen die Ideen, deren Ausführung er anderen überließ. Wenn auch nicht als Dekorateur, ſo war er doch als Architekt Dilettant. Seine Façaden, namentlich ſeine Säulen machen alle den Eindruck, als wären ſie nach dem Lehrbuch aufgezeichnet. So eigenartig ſeine Details im Inneren ſind, ſeine Rocaillen und Kartuſchen, ſeine Vertäfelungen und Stukkdecken, ſo ſchematiſch iſt das Aeußere. Knobelsdorff zeigt ſich auch hierin als ein Geiſtesverwandter Kent's, des großen engliſchen Dilettanten, wie in der Eigenſchaft als mittelmäßiger Maler. Auch ihm war der dem Bau beigelegte Gedanke wichtiger als die Form. Dem eigentlichen Können in der Architektur und das Wort Kunſt kommt doch von Können hat dieſe geiſtreichelnde Auffaſſung faſt eben ſo tiefe Wunden geſchlagen, als die Verachtung des Reichthums der Form. Jene nahm den Gebilden die freudige Kraft, dieſe den geiſtigen Werth. Die Architektur, die als ſelbſtändiges Weſen lebendig gewirkt hatte, wurde zur ſchattenhaften Allegorie fern abliegender Gedankenreihen verwäſſert! Sie war nicht mehr etwas, ſondern ſie bedeutete etwas. Nirgends hat dieſe Denkart tiefer gewurzelt, als im philoſophiſch äſthetiſirenden Deutſchland. Erſt Semper ſtellte das männlich befreiende *ἔστι* wieder in ſein Recht!

Einer freilich hatte es ſchon früher ausgerufen, in aus tiefem Herzensgrunde hoch aufjauchzendem Tone des Pfalmen. Der junge *Goethe*, als er ſich gegen „die weiche Lehre neuer Schönheitelei“ erhob und die „charakteriſtiſche Kunſt als die einzig wahre“ pries. „Wenn ſie aus inniger, einiger, eigener, ſelbſtändiger Empfindung um ſich wirkt, ja unwiſſend alles Fremden ... iſt ſie ganz und lebendig.“ Das ſchrieb der Jüngling, als er 1772 mit friſchen Sinnen die Macht des Straßburger Münſters auf ſich wirken ließ und „unverzärtelt durch

kränkelnde Empfindung die unwiderſtehliche Macht des großen Ganzen“ fühlte. Später beugte er ſelbſt ſich der zeitgenöſſiſchen Aeſthetik und deren Regeln!

Die Folge von Knobelsdorff's Wirken und des Königs Neigungen war der völlige Sieg der klaſſiciſtiſchen Grundſätze. Der bevorzugte Architekt der Folgezeit war *Carl von Gontard*, der die Aufſicht über den Bau des Schloſſes Friedrichskron zu Potsdam erhielt (Fig. 140). Von ihm iſt am Aeußeren wohl nur die Ausbildung der Kuppel. Neu ſchuf er aber die ſogenannten Communs (1765—1769), jene großartigen, den Hof abſchließenden Bauten, deren merkwürdigſte Eigenſchaft iſt, daß ſie keinen eigentlichen Zweck haben. Ganz dieſelbe Eigenſchaft trifft man an den größten Bauten Gontard's in Berlin, den Thürmen am Gensdarmenmarkt (ſeit 1780). Beides ſind rein dekorative Schauſtücke, wie ſie von gleicher Größe und formaler Schönheit ſelten geſchaffen wurden.

Was aber Gontard vor Knobelsdorff im Geiſte der Zeit auszeichnete, iſt, daß er mit dem Rococo gebrochen hatte. Er ſchreitet von ſeinem Lehrer Blondel zur Kunſt des jüngeren *Gabriel* und *Soufflot* vor, die er, eingedenk ſeiner Bayreuther Lehrzeit, immer noch mit einem Reſte barocken Empfindens miſcht. Namentlich tritt dies an den großartigen Communs auf, Bauten von einer dekorativen Wirkung, die ſich mit jener der Entwürfe zu einem Prachtplatze für Ludwig XV. vergleichen läßt. Namentlich die mittlere Säulenhalle mit ihrem kuppelbekrönten Triumphbogen von 1769 erinnert an die Entwürfe *Aubry's* und anderer Pariſer vom Jahre 1753. Die Eckbauten mit breiten Säulenhallen über hohem Sockel, ſchönem Giebelvorbau und beſcheidener, achteckiger Kuppel erinnern dagegen wieder in ihrem verfeinerten Palladianismus an England. Der Künſtler ſchwankte zwiſchen den großen Strömungen der Zeit um ſo mehr, als ſein Vaterland ſelbſt ſich dem großartig anwachſenden Geiſtesleben des Inſelreiches in Politik und Dichtung mit ſteigendem Eifer zuneigte.

Dies offenbart ſich in den meiſterhaft entworfenen Kuppelthürmen am Gensdarmenmarkt, deren Vorbilder am Hoſpital zu Greenwich ſtehen. Hier fehlt das Barocke gänzlich, die Architektur iſt bereits rein palladianiſch. Die matte Bildung des Ornamentes und die der Schneidigkeit entbehrende Profilirung, die leere Größe der Motive, namentlich die Giebelfelder ſind bezeichnend für den Entwurf, dem nur die helleniſche Feinheit fehlt, um zu den vollendet klaſſiciſtiſchen Bauten gerechnet werden zu können.

In leichterer, ſpielenderer Handhabung der klaſſiciſtiſchen Formen zeigen die Kolonnaden der Königsbrücke zu Berlin (1777)

das von Kent aufgegriffene, einſt von Palladio für die Rialtobrücke geſchaffene Schmuckmotiv mit praktiſchen Zwecken vereinigt. Die obeliskenartigen Bekrönungen in ſchöner Zeichnung haben dieſe Hallen mit denjenigen der Communs gemein. Die Kolonnaden an der Spittelbrücke ſind trockener geſtaltet, ſtrenger im Entwurf, ſchlaffer im Detail. Im Freundſchaftstempel des Potsdamer Parkes und anderer Bauten offenbart ſich Gontard bereits als angeſteckt von der modiſch werdenden, beziehungsreichen Empfindungswelt.

Im Hofhalte des Prinzen Heinrich herrſchte dieſe bereits vollſtändig: Der Garten von Rheinsberg mit ſeinem Pharus, ſeiner Eremitage, dem Grabe Virgils, dem Jupitertempel, dem chineſiſchen Haus u. a., zeigt Chambers' Theorien auf Deutſchand übertragen. Minder ſcharf tritt der engliſche Einfluß an den Werken von Gontard's Schüler, *Georg Chriſtian Unger* (geb. zu Bayreuth 1743) hervor, deſſen Bauten noch oft reine Rococoſtimmung zeigen. So die ſtattliche Galerie zu Sansſouci, die jener im Schloß Verſailles nachgebildet iſt, die Erweiterungsbauten von Monbijou in Berlin, die Kolonnaden der Jägerſtraße und Spandauer Brücke daſelbſt, das Schloß Bellevue im Thiergarten und andere mehr, in denen die Formen der Gontard'ſchen Kunſt mit Geſchick und oft mit Anmuth, doch ohne eigene Erfindung verwerthet werden. Sein bedeutendſtes Werk iſt das Palais der Lotterie-Direktion in Berlin (um 1780), das zwar durch den ſtarken Wechſel der Motive etwas zerriſſen erſcheint, aber doch bei reicher Detailbehandlung ſtattlich wirkt.

Georg Friedrich Boumann Sohn geb. zu Potsdam 1757 baute endlich nach *Unger's* Zeichnung die Berliner Bibliothek (1775–1780) nach dem Vorbilde von *Fiſcher von Erlach's* Wiener Hofburg. Es mag nicht ſein Wunſch geweſen ſein, dieſes ſtark barock empfundene, im Grundriß ſtark geſchwungene Gebäude in den Tagen des zum Siege dringenden Klaſſicismus zu ſchaffen, ſondern der des Königs, der ſich in Kupferwerken nach Vorbildern umſah, und den des großen Wiener Meiſters Schöpfungen entzückt haben mochten, obgleich ſeit ihrer Planung ein ereignißreiches Halbjahrhundert dahingegangen war.

In Oeſterreich kam die franzöſiſche Kunſtrichtung ungleich ſpäter auf. Namentlich die großen Barockmaler waren es, welche den Geſchmack an den im Norden nur zu früh in die Acht der Regelloſigkeit verſtoßenen nationalen Geſchmack hochhielten und ſelbſt in einer Zeit vertheidigten, als in Italien der Umſchwung ſich ſchon vollzogen hatte. Doch fand auch hier das Rococo zugleich mit dem Klaſſicismus

Eingang. Dr. Ilg machte mich darauf aufmerkfam, daß die Akademie der Wiffenfchaften zu Wien auch dem Architekten *Jadot d'Issey* zugefchrieben werde, alfo jenem *Jean Nicolas Jadot*, dem wir als Architekten des nachmaligen Kaifer Franz I. bereits in Lothringen und Toskana begegneten. Von ihm foll eine fchöne Treppe in der Wiener Burg fein. Unter der Regierung der Kaiferin Maria Thereiia begann der innere Ausbau einer Reihe von großen Schlöffern, der fich durch ein eigenartiges, etwas unruhig flatteriges Rococo auszeichnet. Wer die Meifter diefer meift fehr eleganten, aber etwas fchematifchen Arbeiten waren, vermag ich nicht anzugeben. Den Gipfel des Reichthumes erreichen fie im Schloß Schönbrunn, deffen Außenarchitektur feit 1744 jene glatte und nüchterne Formenrichtigkeit erhielt, in der es fich jetzt darbietet. Als Architekten werden *Nicolaus Pacassi* und *Valmagini* genannt. Nur an der etwas barockeren Hoffeite des mächtigen Baues fcheinen fich alte Motive aus der Zeit *Fifchers von Erlach* erhalten zu haben. Im Inneren ift ein außerordentlicher Reichthum entfaltet, wenngleich Weiß und Gold die farbige Dekoration meift verdrängten. Aber das geiftreich gezeichnete Rahmenwerk, die Hinneigung zu chinefifchen und orientalifchen Schmuckarten find charakteriftifch für das Eingreifen franzöfifcher Anfchauungen.

Die etwas kalte, aber großartige Art des Entwurfes, welche am Aeußeren fich geltend macht, wiederholt fich in der mächtigen Burg zu Ofen, einem Bau von den größten Verhältniffen, der aber nicht feiner unvergleichlich fchönen Lage entfprechend gegliedert wurde. *Fifcher von Erlach* d. Aelt. begann ihn, während der Hofarchitekt *Franz de Paula Hildebrandt* ihn unter der Kaiferin Maria Thereiia vollendete. Trockener noch und bei einzelnen gut ausgedachten und großen Motiven, wie die Prager Burg, faft ohne Relief, ift die Burg zu Innsbruck (1766–1770) von Major *von Walter*. Ebenfo ift das Innere, das einige fehr große Räume beherbergt, von einem ziemlich leeren Rococo, welches etwa an jenes des Brühl'fchen Palais in Dresden erinnert.

Auf eine Darftellung der ganzen Kunftperiode vermag ich mich, angefichts des faft völligen Mangels von Vorarbeiten, nicht einzulaffen. Selbft über den berühmteften Meifter jener Zeit, *Johann Ferdinand Hohenberg von Hetzenberg* (geb. zu Wien 1732, † 1790), weiß ich nur weniges zu fagen. Sein Gloriette zu Schönbrunn (1775), ein überaus wirkungsvoller Arkadenbau auf der Berghöhe, welche die Parkanlage abfchließt, zeigt ihn als einen Meifter, der malerifch und zugleich monumental zu empfinden wußte. Ich kenne kaum ein glücklicheres, freieres Werk diefer Art. In der Anlage der „römifchen Ruine", des Obelisks und anderer Prunkftücke des noch ganz nach franzöfifchen

Grundfätzen, in mächtiger Ausdehnung angelegten Gartens, zeigen fich die Anfänge der durch Kaifer Jofef II. nach Wien übertragenen neuen Geiftesrichtung auch im künftlerifchen Leben. Die meiften mir bekannten Werke Hohenbergs gehören fchon ganz der neuklaffifchen Richtung an.

Länger noch erhielt fich das barocke Grundempfinden im Kirchenbau Ungarns. Auch hier kenne ich nur Einzelnes, Zufammenhangloles. Die Klofterkirche von Zcorna mit ihrem eigenartigen Thurm (1823), der grofse, in kräftiger Hochrenaiffance erbaute Dom von Steinamanger 1797, das benachbarte Bifchofspalais 1781 find Beweife, wie die Formen etwa des *Juvara* und *Serrandoni* im fernen Olten nachwirkten. Der letzte Ausläufer diefer künftlerifchen Strömung ift der grofsartige Dom zu Gran 1821–1850 von *Kühnel*.

Etwas klarer fpiegelt fich der Uebergang zum Neuklafficismus im Weften Deutfchlands wieder, wo fich die Wandlung an den Namen des Architekten *Franz Ignaz Michael Neumann* geb. zu Würzburg 1726, † 1755) knüpft, welcher in Paris fich unter *Leroy* ausgebildet hatte. An ihm ift namentlich der Umftand auffällig, dafs er von vornherein fich dem Studium der Gothik zuwendete.

Der Wiederaufbau des Domes zu Speyer nach der Zerftörung im Jahre 1689, gab zuletzt noch einmal den deutfchen Barock-Architekten des Rheinlandes Gelegenheit, ihr Können zu entfalten. Alsbald nach feiner Zerftörung hatte König Ludwig XIV. 100000 Livres zur Wiederherftellung desfelben bewilligt, wurden die drei Chöre foweit erneuert, dafs Gottesdienft in demfelben abgehalten werden konnte. Im Jahr 1713 wurde der erfte Plan zum Umbau gemacht, doch erft nach dem Tode des Schönborner Bifchofs, Damian Hugo, begann das Planen für das gewaltige Werk ein ftätiges zu werden, als diefer durch bedeutende Legate für diefen Zweck feinen Baueifer noch im Teftament bethätigt hatte. Schon 1737 hatte fein Bruder Franz Georg, Kurfürft von Trier, fich erboten, aus eigenen Mitteln die Stätte der deutfchen Kaifergräber aus ihrem unwürdigen Zuftand zu befreien, und auf Vorfchlag des Speyrer Domkapitels von dem greifen *Balthasar Neumann* fich einen Plan machen laffen; nun, nachdem die Legate flüffig geworden, betrieb er das Werk mit wachfendem Eifer. 1751 unterfuchte Neumann die Fundamente des Baues und erklärte, denfelben für 100000 fl. herftellen zu wollen, doch noch waren die Pläne nicht fertig, als ein Blitzftrahl abermals bedeutende Theile der Ruine vernichtete, ja 1752 wurde der in's Schwanken gerathene Nordweftthurm abgetragen.

1753 endlich trat ein Ausſchuß zuſammen mit dem Auftrage, den Bauplan endgültig feſtzuſtellen, bei welchem die erſten Meiſter der geiſtlichen Höfe mitwirken: *Leonhard Stahl*, der Baumeiſter des Hochſtifts Speyer, Oberſt *J. A. von Thomann* aus Mainz, General *J. C. von Schlaun* aus Münſter, der Leiter der Bauausführungen am Dom zu Speyer zwiſchen 1744—1747, der kurpfälziſche Oberbaudirektor *Pigage* aus Mannheim und endlich *Neumann* aus Würzburg. Pigage's Vorſchlag wurde verworfen, Thomann legte einen Plan für die Erneuerung der Hauptkuppel vor, den Schlaun mißbilligte. Man einigte ſich auf den Entwurf Stahl's, und wirklich wurde 1755—1759 die Kuppel aufgebaut und der Stiftschor umgebildet. Schlaun und Stahl leiteten dieſe Arbeiten.

Aber die Zeitverhältniſſe unterbrachen abermals die Bauthätigkeit, und erſt 1770 wurde dieſelbe von neuem mit regem Eifer aufgenommen. Wieder traten beim Regierungsantritt des Biſchofs Damian Auguſt Philipp Karl, Grafen von Limburg-Styrum, 1770–1797 jene Architekten zuſammen, nur fehlte Pigage, und war an Neumann's Stelle, auf Wunſch des Kapitels, ſein Sohn getreten. Sie reichten 1772 ihre Pläne ein. Thomann beabſichtigte, den Dom auf die alten Grundmauern zu errichten, zwei Weſtthürme herzuſtellen und die Vorhalle abzutragen, während Neumann den unteren Stock derſelben zu belaſſen, ſie um zwei Stockwerke zu erhöhen, mit vier Pyramiden auf den vier Ecken und neuen Quadermauern im Inneren zu befeſtigen, ſowie mit einem neuen Frontiſpiz und zwei Glockenthürmen zu verſehen wünſchte. Der Fürſtbiſchof Auguſt und das Kapitel entſchieden ſich für letzteren, ſo daß im Frühjahr 1772 am Bau begonnen werden konnte, nachdem auch Schlaun ſeine Zuſtimmung zu den Plänen gegeben, der tief gekränkte Thomann aber die ſeinigen behufs Veröffentlichung zurückgefordert hatte. Die Nachwelt ſolle zwiſchen ihm und ſeinem glücklicheren Gegner entſcheiden. Im Jahr 1778 war der Wiederaufbau des Domes nach Neumann's Angaben vollendet.

Bekanntlich blieb derſelbe nur auf kurze Dauer erhalten. Seit 1822 wurde Neumann's gewaltſam geiſtreiches, künſtleriſch unbefriedigendes Werk entfernt und der Dom durch König Maximilian I. ſtilgerecht erneuert, d. h. gemäß der Auffaſſung, welche ſein Jahrhundert — oder Jahrzehnt — vom Mittelalter hatte: *Schraudolph* malte es mit modern empfundenen Fresken aus. Wir wollen hoffen, daß das 19. Jahrhundert bei ſeinen Nachfolgern mehr Gerechtigkeit finden werde, als es das 18. bei uns erfuhr, und daß nicht wieder nach wenig Jahren, das was tüchtige Meiſter für ihr beſtes Werk, für das Ergebniß ernſter Arbeit hielten, als müßige Spielerei von der folgenden Künſtlerperiode entfernt werde. Gewiß hatte aber die Eigenart des Rococo nicht weniger

ihre hiftorifche Berechtigung, wie das doch nie zu wahrer Befriedigung führende Anempfindeln der Modernen.

Dagegen erhielt fich des jüngeren Neumann's Bekrönung auf dem Vierungsthurm des Domes zu Mainz[1], welcher 1770 nach ähnlichen Kämpfen aufgeführt wurde. Die geiftvolle Weife, mit der der Künftler fich mit der Gothik abfand, ohne feinen eigenen Stil völlig zu verläugnen, die von feinem Kunftempfinden zeugende, dem Bau trefflich angemeffene Umrißlinie feines zierlich reichen Helmes, haben jederzeit Anerkennung gefunden.

Uebrigens war Neumann nicht der einzige Baumeifter, der fich dem englifch empirifchen Sinne anfchlofs, indem er an gothifchen Bauten gothifch zu ergänzen fuchte. In den Jahren 1772—1778 that *Johann Georg Götz* das Gleiche am Strafsburger Münfter. Er begann alfo fein Werk in dem Jahr, in welchem der junge *Goethe* feinen berühmten Auffatz „Von Deutfcher Baukunft" fchrieb — gewifs kein zufälliges Zufammentreffen.

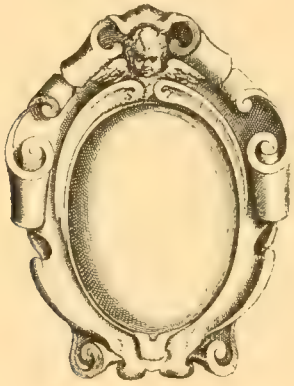
Als ein felbftändiges Werk des jüngeren Neumann ift noch die Deutfchhaus-Kirche zu Nürnberg zu nennen. Hier baut er im Stil des Parifer Klafficismus, und zwar erfcheint fein Kuppelbau grofsförmig und leer, in einer ganz aller Individualität entkleideten Kunft gehalten.

Nahe verwandt diefen fpäteren Bauten Neumann's zeigen fich die des *Niclas Schedel von Greifenftein* (geb. zu Waidhaus 1752, † 1810 und des *Friedrich Ludwig Sckell* (geb. zu Weilburg 1750, † zu München 1820), Architekten, welche in München unter Kurfürft Max Jofef IV. wirkten. Letzterer wurde fchon 1773 zu *Brown* und *Chambers* gefendet, um dort neben der Gartenbaukunft jene der englifchen Architektur-Auffaffung zu ftudiren. Dagegen zeigte das Max-Jofefs-Thor des erfteren (1805) noch Nachklänge der Rococozeit.

Die Kunft entwickelt fich nicht fprungweife. Jeder Abfchnitt ift willkürlich. So auch der, mit dem ich diefes Buch abfchliefsen will. Die Berechtigung zur Trennung fehe ich darin, dafs nun erft nach einem Ringen von einem Viertel-Jahrtaufend der Sieg des Palladianismus völlig entfchieden ift, dafs nun in allen mir bekannten Theilen Europas die Baukunft gleichmäfsige Geftaltung erhält. Kein Stil war fo international, wie die letzte Stufe des latinifirenden Klafficismus, wie auch keine Zeit der Dichtung und der Wiffenfchaft fich fo fehr durch alle

[1] Fr. Schneider, der Dom zu Mainz, Berlin. 1886.

Kulturſtaaten verwandt zeigt, wie jene der Aufklärung. Was in England die Brüder *Adams* und *Wyatt*, in Frankreich *Contant*, *Soufflot*, *de Wailly*, *Gondouin*, *Clérisseau*, *Chalgrin*, *Leroy*, *Antoine*, *Vignon* und die Architekten des Kaiſerreiches, in Belgien *Dewez* und *Guimard*, in Rußland *Quarenghi*, *Rossi* und *Montferrand*, in Italien *Piranesi*, *Albertolli* und *Simonetti* erſtrebten und ſchufen, das fand in Deutſchland durch *Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorf*, *Johann Gottfried Langhans*, *Michael d'Ixnard*, *Grandjean de Montigny*, *Heinrich Chriſtof Jussow*, *Friedrich Weinbrenner*, *Friedrich Gilly*, *Franz von Thurn*, *Karl von Fischer* und *Ferdinand von Fischer*, *Georg Ludwig Friedrich Laves*, *Peter von Nobile* u. A. Aufnahme und Fortbildung zu jenem Stil, als deſſen Vollender wir *Soane*, *Percier* und *Fontaine*, *Klenze* und *Schinkel* verehren.



Orts-Verzeichniss.

Admont.
Alpe Kaiſerau 156.
Lusthaus 155.
Schloß Rothelſtein 154.
Stiftskirche 154, 155, 260.
Ahaus.
Schloß 364.
Alne.
Abtei 96.
Altona.
Hauptkirche 76, 436.
Amſterdam.
Lutheriſche Kirche 96.
Amras (Ambras).
Kirche 267.
Annaberg.
Kirche 46.
Ansbach.
Geſandtenhaus 460.
Gumbertuskirche 460.
Jagerhaus 150.
Kaserne 150.
Orangerie 458.
Schloß 173, 236.
Arnſtadt.
Kirche 83.
Arzl.
Kirche 267.
Aſpersdorf.
Dorfkirche 341.
Augsburg
Barfüßerthor 40.
Barfüßlerkirche 319.
Dom 318.
Frauenthor 40.
Haus Jacobſtraße K 1. 288.
Ludwigſtraße D 161 288.
Ludwigſtraße D 162 288.
Ludwigſtraße D 219 288.
Maximilianſtraße B 14 288.
von Stetten'ſches 288.
Welſerſtraße D 278, 288.
Hôtel zu den drei Mohren 287.
Kreuzkirche 40, 48, 318.
Moritzkirche 319.
Rathhaus 36, 38.
Schlachthaus 38.
Theater der Jeſuiten 318.
Weberhaus 40.
Zeughaus 38.
Auguſtusburg.
Schloß 46.

Bamberg.
Benediktinerkloſter Michelsberg 322, 332
Dietrichſpital 171.
Gymnaſium 171.
Haus Concordienſtraße 28 358.
Alte Judenſtraße 328.
Jagdzeughaus 332.
St. Jakobskirche 348.
Jeſuitenkollegium 28.
Julius-Spital 172.
Karmeliterkirche 323.
Marquardburg 172.
St. Martinskirche 28, 185.
Münze 171.
Neumünſter 173.
Rathhaus 358.
Stefanskirche 171.
Banz.
Klosterkirche 203, 324.
Barby.
Schloß 179.
Wohngebäude 106.
Bautzen.
Bürgerhaus zum Schiff 402.
Bayreuth.
Schloß 58, 143, 469.
Eremitage 385, 469.
Schloßthurm 105.
Benediktbeuren.
Kirche 308.
Benrath.
Schloß 466.

Berlin.
Bibliothek 477.
Friedrichshoſpital 420.
Häuſer: Behrend'ſches 421.
Iſaac'ſches 421.
Kameke'ſches Gartenhaus 380.
Keller'ſches 421.
Kirchen: Dom 116.
Dorotheenkirche 108.
Garniſonkirche 114.
Hedwigskirche 423.
Jeruſalemerkirche 114.
Kirchen auf dem Gensdarmenmarkt 114, 476.
Parochialkirche 74, 113, 114.
Petrikirche 421.
Sophienkirche 421.
Waiſenhauskirche 114.
Kollegienhaus 420.
Kolonnade der Jägerſtraße 477.
Kolonnaden der Königsbrücke 476, 477.
Monbijou 408, 477.
Opernhaus 422, 474.
Palais: Dankelmann (Fürſtenhaus) 112.
Derflinger 112.
Goerne 421.
Prinz Heinrich 423.
(jetzt Univerſität).
des Johanniterordens 421.
Kreuz 380, 420.
der Lotterie-Direction 477.
Marſchall 421.
Schomberg 112.
Schulenburg 420.
Vernezobre 420
Wartenberg 380.
Kölniſches Rathhaus 112.
Schlöſſer: Bellevue 477.
Kgl. Schloß 108, 111, 374, 379, 383, 410.
Münzthurm 71, 381.
Spandauer Brücke 471.
Thiergarten 475.
Zeughaus 113, 378.
Bern.
Erlacherhof 469.
Heiligengeiſtkirche 118.
Inſelſpital 300.
Kornhaus 300
Nideckkirche 119.
Biebrich.
Schloß 118, 382.
Bonn.
Jeſuitenkirche 20.
Bornim.
Schloß 413.
Bozen.
Kloſter Muri Gries 268.
Dom 269.
Braunſchweig.
Amtsgerichtsgebäude 62.
Häuſer: Henneberg'ſches 62.
Rademacher'ſches 414.
Riedeſel'ſches 449.
Veltheim'ſches 449.
Voigt-Rhetz'ſches 62.
Kammergebäude 65, 448.
Neuſtadt-Rathhaus 65.
Reichsbankgebäude 449.
Schloß Dankwarderoda 448.
Schloß Richmond 448.
Schloßhof 449.
Schloß „der graue Hof“ 449.
Zeughaus 65.
Bremen.
Alte Börſe 106.
St. Paulikirche 106.
Breslau.
Chorherrenſtift 209
Dom 219.
Eliſabethkapelle 209.
Kurfürſtenkapelle 209.
Eliſabethkirche, Grabmal J. G. Wolff's 219.
Kathol. Gymnaſium 209.
Jeſuitenkirche 180.
Marienkirche auf dem Sande 209.
Oberlandesgericht 209.
Schreyvogel'ſche Haus (Hauptpoſt) 219.
Urſulinerinnenkloſter 209.
Univerſität 180.
Weißes Vorwerk 209.
Brevnov (Brſchewnow).
St. Margareth 203, 313.
Brieg.
Pfarrkirche 209.
Brixen.
Fürſtbiſchöfliche Burg 268.
Chorherrenkloſter Neuſtift 269.
Domkirche 268.
Inſtitut der engliſchen Fräulein 267
Bruchſal.
Chorherrenkloſter 138.
St. Peterskirche 356.
Schloß 353.
Brühl.
Schloß 361.
Brüſſel.
Notre Dame de Finisterre 95.
Minoritenkirche 95.
Palais der Generalſtaaten 447.
Pfarrkirche St. Jacques 447.
Bunzlau.
Kirche 210.
Burgwindheim.
Wallfahrtskirche 322.

Caput.
Landſitz 413.
Carlsfeld.
Kirche 81.
Celle.
Schloß 63.
Stadtkirche 64.

Charlottenburg.
Concordienkirche 383.
Orangerie 409.
Schloß 370. 409. 471.
Choren.
Schloß 133.
Closberg.
Wallfahrtskirche 331.
Coblenz.
Jeſuitenkirche St. Johann 20.
Jeſuitenſtift 20.
Coesfeld.
Jeſuitenkolleg 364.
Colingny bei Genf.
Cramer'ſche Landhaus 468.

Dahlen
Rittergut 433.
Danzig.
Kapelle des h. Johannes des Täufers 375.
Dargau.
Schloßkirche 103.
Darmſtadt.
Schloß 103.
Deggendorf.
Pfarrkirche 202.
Deidesheim.
Schloß 356.
Deutſch-Krone.
Schloß Friedland 111.
Deventer.
Rathhaus 96.
Diepen.
Kloſterkirche 307.
Dieren.
Park 97.
Dornburg.
Schloß 448.
Dresden.
Ballhaus 76.
Blockhaus 417.
Brücke 403
Großer Garten 374.
Häuſer: Bürgerhäuſer 426.
an der Frauenkirche Nr. 18. 400.
Frauenſtraße Nr. 12. 400.
Rechenberg'ſches Gartenhaus 43.
Seeſtraße Nr. 12. 81, 400.
Webergaſſe Nr. 35. 400.
Britiſch-Hôtel 81.
Hôtel de Saxe 81.
Kaſernen 418.
Kirchen: Annenkirche 405.
Dreikönigskirche 402.
Frauenkirche 83.
Friedrichſtädter Kirche 402.
Hofkirche 188.
Katholiſche Kirche 417.
Kreuzkirche 405.
Landhaus 433.
Löwenapotheke 400.
Lufthaus im großen Garten 77.
Opernhaus 76
Palais: Boxberg 434.
Brühl 397, 426.
Flemming 81, 400, 414.
des Chevalier de Saxe (jetzt Prinz Georg) 133.
Holländiſches, ſiehe Japaniſches.
Japaniſches 397, 414, 432.
Kosel'ſches 430.
Köſteritz 400.
Kurländer 426.
Lubomirsky 400.
Max-Palais 432.
Moszynski 430.
Taſchenberg 393, 397.
Vitzthum (Schönburg) 434.
Altſtädter Rathhaus 430.
Neuſtädter Rathhaus 430.
Reithaus 76.
Ritterakademie 417.
Königl. Schloß 388.
Grünes Thor 77.
Kapelle 46.
Schloßthurm 76.
Zwinger 388.
Dudenhofen.
Schloß 330.
Dünaburg.
Jeſuitenkirche 190.
Dürnſtein.
Kloſter 256.
Düſſeldorf.
St. Andreaskirche 21.
Schloß Pempelfort 466.

Ebrach.
Ciſterzienſerkloſter 322.
Abteigarten 324.
Eckartsberga.
Kannawurf 58.
Eger.
Dominikanerkirche 202.
Eggenberg (bei Graz).
Schloß 10, 153.
Stukkdecken 155.
Ehingen.
Konvikt 306.
Ehrenbreitſtein.
Dikaſterialbau 357.
Peterskirche 370.
Philippsburg 357.
Eichſtätt.
Cavalierhöfe 174.
Dom 174.
Engelskirche 22.
Jeſuitenkirche — Gymnaſium 23.
Kanzleigebäude 174.
St. Peter 22.
Reſidenz 174.
Jesuitenſtift 22.
Walpurgiskirche 22.
Willibaldsburg 38. 174.

Einſiedeln.
Kloſter Maria-Einſiedeln 294.
Kirche 310, 312.
Eiſenach.
Begräbnißkirche 83.
Eilenberg
Schloßkapelle 58.
Ellingen.
Kloſter 352.
Ellwangen.
Stiftskirche 167.
Engers.
Schloß 357.
Erfurt.
Steueramt 56.
Erlangen.
Kirche der franzöſiſchen Reformirten 104.
Kollegienkirche 105.
Schloß (jetzt Univerſität) 105, 383.
Ettal.
Stiftskirche 319.

Fahrland.
Schloß 413.
Feldkirch.
Damenſtift 18.
Fernay.
Villa Voltaire 469.
Fiecht.
Abtei Georgenberg 158.
St. Florian.
Stift 151, 252.
Frankfurt a. M.
Darmſtädter Hof 446.
Katharinenkirche 48.
Schweizer'ſches Haus (jetzt ruſſiſcher Hof) 467.
Thurn und Taxis'ſches Palais 445.
Frankfurt a d. O.
Ehrenpforten 70.
Frauenberg.
Wallfahrtskirche Maria Kulm 155.
Freiberg.
Schloß 46.
Stadtkirche 46.
Freiſing.
Dom 310.
Freiſtadt.
Gnadenkirche 90.
Freudenſtadt.
Kirche 74.
Freudenthal.
Schloß 167.
Friedrichsfelde.
Schloß 420.
Friedrichshafen.
Stift Hofen 300.
Kirche 163.
Friedrichswerth.
Schloß 54.
Fulda.
Adolfseck 336.
Buttlar'ſche Häuſer 336.
Dechantei 334.
Dom 333.
Gymnaſium (Univerſität) 336.
Hauptwache 336.
Heiligengeiſtſpital 338
Pfarrkirche 338.
Prieſterſeminar (Kaſerne) 338.
Schloß Biberſtein 336.
Schloß 334.
Fürſtenfeld-Bruck.
Kloſterkirche 162, 313.
Fürſtenſtein.
Schloß 209.

Gabel.
Laurentiuskirche 272.
Gaibach.
Schloß 327.
St. Gallen.
Stiftskirche 168, 261, 301.
Garſten.
Kloſter 148.
Gbelnitz.
Gartenhalle 12.
Genf.
Häuſer: Rue des Granges Nr. 2. 4. 6. 8. 468.
Rue de Rive Nr. 20. 468.
Place de la faconnerie Nr. 10. 468.
Hôtel rue des Chauvines Nr. 13. 468.
Hôtel de Mallet 468.
Palais de Juſtice 469.
Gent.
Zollhaus 94.
Georgenberg, Abtei, ſiehe Fiecht.
St. Ghislain.
Abteikirche 96.
Gitſchin.
Schloß 12, 142.
Glogau.
Friedenskirche 90.
Kirche 210.
Göllersdorf.
Dorfkirche 341.
Görlitz.
„Jeruſalem“ 395.
Goßenſaß.
Kirche 267.
Gößweinſtein.
Wallfahrtskirche 350.
Gotha.
Orangeriegebäude 448.
Schloß Friedenſtein 43, 52.
Schloßkirche 54.
Schloß Friedrichsthal 448.
Göttweig.
Kloſterkirche 235.
Konvent des Kloſters 235

Gran.
Dom 479.
Graz.
Admonter Hof 155.
Finanzlandeskaſſe 11.
Häuſer: Hauptplatz Nr. 14. 10.
Herrengaſſe Nr. 7. 10, 154.
Laegg 154.
Neugaſſe No. 3 und 7. 11.
Schmidtgaſſe Nr. 16. u. 18. 11.
Hoſpital 262.
Jeſuitenkolleg 154.
Joanneum 10.
Kirchen: Mariahilf 154, 261.
Maria Troſt 156.
Stadtkirche 261.
Mausoleum 9.
Minoritenkloſter 154, 156.
Palais Attems 262.
Palais Saurau 10.
Realſchule 11.
Standehaus 10.
Univerſität 154.
Zeughaus 10.
Grodno.
Schloß 430, 432.
Gro enhain.
Stadtkirche 404.
Grüßau.
Kloſterkirche 210.
Gſchnitz.
Kirche 267.
Gſtadt.
Schloß 258.
Gartrow.
Schloßkirche 103.
Guttenberg.
Schloß 352.

Haarlem.
Königl. Pavillon 95, 446.
Haindorf.
Kloſter 208, 219.
Hall (Tyrol).
Damenſtift 18, 308.
Jeſuitenkirche 18.
Stiftsbau 18.
Allerheiligenkirche 20.
Gymnaſium 20.
Hamburg.
Dreifaltigkeitskirche in St. Georg 436.
Häuſer am „Hopfenſack“ 105.
Kirchen: St. Katharinen 106.
St. Nicolai 106.
Michaeliskirche, große 51, 106, 130.
kleine 436.
Hanau.
Kirche 116.
Rathhaus 116.
Schloß Philippsruhe 116.
Heeren-Loo.
Schloß 96.
Heidelberg
Jeſuitenkirche 188.
Heimsheim.
Schloß 167.
Heldrungen.
Schloß 56.
Hellbrunn.
Schlößchen 8.
Herrenhauſen.
Schloß 177.
Herzogenburg.
Kloſterkirche 256.
Hildburghauſen.
Schloß 59.
Schloßkirche 59.
Hirſchberg.
Gnadenkirche 90, 91.
Hitzkirch.
Ritterordensſtift 168.
Hohnſtein.
Stadtkirche 82.
Holtzkirchen.
Schloß 352.
Kirche 332.
Hopetounhouſe 447.
Hubertusburg.
Schloß 403, 428.
Hundisburg.
Schloß 62.

Iburg.
Schloß 64.
Illuxt.
Kirche 190.
Jacobsdorf.
Kirche 31.
Jauer.
Friedenskirche 90.
Jeanthon am Genfer See.
Villa Lullin 468.
Jena.
Landwirthſchaftliches Inſtitut 56.
Schloß 46, 56.
Stadtkirche 46.
Ingolſtadt.
Kloſter 28.
Kongregationsſaal 314.
Innsbruck.
Burg 478.
hl. Geiſtkirche 266.
St. Jacobskirche 262, 310.
Jeſuitenkirche 17
Johanneskirche 266.
Katholiſche Kaſino 266.
Landesgericht 266.
Landhaus 264.
Mariahilfskirche 157.
Palais Thurn u. Taxis 266.
Spitalkirche 158.
Urſulinerinnenkirche 266
Irſee
Kloſterkirche 296.

Karlsbad.
Magdalenenkirche 272.
Karlsruhe.
Concordienkirche 461.
Reformirte Kirche 461.
Rathhaus 461.
Schloß 461.
Kalchrain.
Kloſter 295.
Kärlich.
Schloß 357.
Kaſſel.
Auethor 442.
Friedrichsplatz 441.
Fürſtenhof 443.
Gemäldegalerie 439.
Gewächshaus 439.
Gymnaſium 443.
Häuſer: Dury's Haus 99.
geiſtl. Haus (katholiſche Kirche) 444.
Königsplatz No. 55. 441.
Garde du Corps-Kaſerne 443.
Franzöſiſche Kirche 99.
Kolonnaden 441
Königsplatz 441.
Küchenſchloß 100.
Löwenburg 445
Marmorbad 100.
Meßhaus 441.
Muſeum Friedericianum 443.
Oberneuſtadt 99.
Obſervatorium 99.
Orangerie-Schloß in der Au 99.
Palais am Friedrichsplatz 440.
Gohr 443.
Heſſen-Rotenburg 442.
Jungken 443.
am Theaterplatz 443.
Rathhaus am Meßplatz 443.
Schloß Wilhelmshöhe 176, 444.
Schloß Wilhelmsthal (Amonethal) 439.
Kempten.
Dom 192.
Reſidenz 308.
Kirchweiler.
Schloß 356.
Kißlau
Schloß 356.
Kladrau.
Kloſter 207.
Klagenfurt.
Dom 155.
Klattau.
St. Ignazkirche 28.
Klein-Glienicke.
Landſitz 413.
Klingenthal.
Kirche 82.
Kloſter-Neuburg.
Stiftsbau 258.
Koburg.
Schloßkapelle 59.
Köln.
Jeſuitenkirche 20.
Jeſuitenkolleg 176.
St. Maria im Elend 176.
Marienkirche in der Schnurgaſſe 176.
Marienkirche in der Schwalbengaſſe 176.
Häuſer 446.
Königsberg i. Pr.
Burgkirche 114.
Königſtein.
Stadtkirche 82.
Konitz.
Jeſuitenkirche 31.
Köpenick.
Schloß 108.
Schloßkapelle 112.
Köthen.
Jakobskirche 110.
Schloßgarten 110.
Krakau.
Grabkirche 188.
Peterskirche 31.
Kremsmünſter.
Kloſter 146
Kloſter-Bibliothek 148.
Krumau.
Schloß 10, 260.
Kuttenberg.
Jeſuitenſtift 142.
Nepomukkirche 272.
Urſulinerinnenkloſter 273.

Laibach.
Dom 185.
Lambach.
Dreifaltigkeitskirche 257.
Kloſterkirche 152.
Landeshut.
Gnadenkirche 90, 91.
St. Ignazkirche 28.
Laxenburg.
Pfarrkirche 186.
Schloß 186.
Leſſe.
Abteikirche 96.
Leipzig.
Aeckerlein'ſche Haus 400.
Börſe 80, 178.
Haus Katharinenſtraße Nr. 3. 400.
Haus Katharinenſtraße Nr. 8. u. 16. 80.
Leitzersdorf.
Jagdſchloß 341.
Leoben.
Dominikanerkirche 155.
Jeſuitenkirche 28.
Alte Poſt 154.
Lindau.
Kavazzenhaus 289.
Linz a. d. D.
Bürgerhäuſer 143.
Dreifaltigkeitsſäule 186.
Häuſer: Domgaſſe No. 12. 143.

Hauter: Franz-Josephs-Platz No. 18. 143.
Franz-Josephs-Platz No. 16 und 27. 143
Ignazkirche 26.
Rathhaus 143.
Litzendorf.
Kirche 332.
Loschwitz.
Dorfkirche 81.
Ludwigsburg.
Kapelle 165.
Schloß Monrepos 462.
Schloß Favorite 166.
Stadtschloß 163.
Stadtkirche 167.
Lüneburg.
Schloß 64.
Lüttich.
Fürstbischöflicher Palast 96.
Karthause 95.

Magdeburg.
Domdechantei 178.
Häuser: Breiter Weg 401.
Buschen'sches 402.
Fürstenwallstraße 402.
am alten Markt 402.
Kammer 178.
Rathhaus 80.
Mainau
Schloß 168.
Mainz.
Dalberg'scher Hof (jetzt Justizpalast) 370.
Dom 481.
Favorite 325.
Ignatiuskirche 370.
Liebfrauenkirche 370.
Großherzogl. Palais 370.
St Peter 371.
Zeughaus 370.
Mannheim.
Bibliothek 188.
Jesuitenkirche 187.
Protestantische Kirche 101.
Rathhaus 101.
Schloß 100, 101, 188, 464.
Schloßkirche 102.
Zeughaus 468.
Maria-Einsiedeln.
Siehe Einsiedeln.
Maria-Kulm.
Wallfahrtskirche 208.
Mariaschein.
Wallfahrtskirche 208.
Maria-Weiher.
Wallfahrtskirche 331.
Marienberg.
Stadtkirche 46.
Marienfeld.
Kloster 364.
St. Martin.
Schloß 154
Mechenthal.
Schloß 306.
Meersburg.
Schloß 168.
Mehrerau.
Cisterzienserkloster 269.
Melk.
Kloster 246.
Mergentheim.
Deutschherrenkirche 331.
Metten.
Klosterkirche 313.
Metz.
Bibliothek des Jesuitenstifts 95.
Militsch.
Gnadenkirche 90.
Mittenwald.
Haus 289.
Kirche 318.
Moritzburg.
Schloß 396.
Fasanerieschloß 434.
Schloßkapelle 76
München.
Akademiegebäude 452.
Arkohaus 454.
Bürgercongregationssaal 160.
Gasbureau 455.
Jesuitenkollegium 16, 36.
Kirchen: St. Annakirche 316.
Damenstiftskirche 316.
Dreifaltigkeitskirche 161, 320
St. Johanneskirche 314.
St. Michaelskirche 16.
Theatinerkirche 126.
Marienbildsäule 186.
Max-Josephsthor 481.
Pagodenburg 281.
Palais: churfürstliches, jetzt erzbischöfliches 454.
Piosasque de Non 452.
Porcia 290
Preysing 286, 454
Törring 290.
Residenz 39, 131, 161. 284.
Grottenhof 161, 451.
Opernhaus 451.
Kaiserhof 161.
Schloß Nymphenburg 129.
Amalienburg 451.
Badenburg 281.
Theatinerkloster (jetzt Ministerium des Innern) 160.
Münster i. W.
Beverförderhof 364.
Bischofshof 364.
Clemenskirche 368.
Dominikanerkirche 364.
Erbdrostenhof 364, 366.
Fraterhaus 364.
Mervelderhof 364.
Schloß 364.

Munſter-Schwarzach.
Kloſter 339

Namur.
Kathedrale 116.
Neresheim.
Kloſter 332.
Netschwitz.
Palmenhaus 434.
Neuburg a. d. D.
Bibliothek 174.
Engliſche Inſtitut 22.
Kirchen: Jeſuitenkirche 21, 23.
Peterskirche 23.
Studienkirche 23.
Rathhaus 22.
Reſidenz 23.
Neuſtadt a. d. Elde.
Jagdſchloß 71.
Neuſtift bei Freiſing.
Kloſterkirche 267, 307.
Neuwied.
Schloß 118.
Niederaltach.
Kloſterkirche 315.
Niewburg.
Huis te 96.
Niſchwitz.
Schloß 433.
Nordkirchen.
Schloß 364.
Nürnberg.
Gymnaſium 386.
Kirchen: Aegidenkirche 386.
Deutſchhauskirche 481.
Kurfürſtenkirche 386.
Rathhaus 36, 38.
Alte Realſchule 39.
Tucheriſche Brauhaus 39.
Zeughaus 386.

Oberzell bei Würzburg.
Kloſter 332, 352.
Obermerchthal.
Kloſter 306.
Ochſenhauſen.
Reichsgotteshaus 305.
Ofen.
Burg 478.
Olmütz.
Dreifaltigkeitsſäule 186.
Marienſäule 186.
Oranienbaum.
Schloß 110.
Oranienburg.
Schloß 107, 112, 408.
Favorite 408.
Orangerie 408.
Osnabrück.
Schloß 63.
Otterwiſch.
Schloß 433.
Ottobeuren.
Kloſter 298.
Stiftskirche 318.
Oudenaerde.
Schloß Renaix 111.
„ Wanneghem 447.
Oxford.
Kings-College 124.

Palfau.
Kirche 261.
Paſſau.
Dom 133, 145.
Ordenskirche 28.
Neue fürſtbiſchöfliche Palais 456.
Studienkirche 133.
St. Petersburg.
Akademie der Künſte 382.
Schloß Strelna 382.
Pillnitz.
Schloß 418.
Pilſen.
Jeſuitenſtift 142.
Plauen i. V.
Begräbnißkirche 51.
Politz.
Kloſter 208.
Pöllau.
Bibliothek 156.
Stiftskirche 156.
St. Pölten.
Dom 257.
Franziskanerkirche 257.
Haus Herrengaſſe No. 12. 257.
Jeſuitenſtift 257.
Karmeliterkirche 257.
Karmeliterkloſter 257.
Pommersfelden
Schloß 326, 494.
Porrau.
Jagdschloß 341.
Pörten.
Rittergut 433.
Poſen.
Jeſuitenkirche 182, 188.
Jeſuitenſtift 182.
Stadtpfarrkirche 182.
Potsdam.
Freundſchaftstempel 477.
Kirchen: Franzöſiſche Kirche 422.
Garniſonskirche 114.
Heiligengeiſtkirche 421.
Stadtkirche 422.
Park 475.
Rathhaus 422.
Schloß Friedrichskron 424, 476.
Stadtſchloß 107, 111, 412, 423, 472.
Sanssouci 472, 477.
Prag.
Clementinum 24, 142.
Gallusklofter 138.
Haus Spornergaſſe No. 10. 278.
Großer Ring 140, 186.

Kaiserliche Hofburg 134, 279–178.
Jesuitenkollegium 24, 138.
Deutsches Kasino 280.
Kirchen: Auf dem weißen Berge 313.
St. Egydius 280.
St. Gallus 274.
St. Franz Seraphicus 133.
St. Jakob 274.
St. Ignaz 24.
St. Johann von Nepomuk am Felsen 270, 271.
Kajetanerkirche 205.
Mariahimmelfahrtskirche, Strachow 138.
St. Maria Magdalena 205.
St. Nikolauskirche
Kleinseite 204, 214, 274.
Altstadt 270.
St. Salvator 24.
St. Thomas 270, 274.
Welsche Kapelle 24.
Palast: Buquoy 278.
Clam Gallas 228.
Czernin 140.
Erzbischöfliches (Hradschin) 280.
Fürstenberg (jetzt Hessen-Kassel) 278.
Golz (jetzt Kinsky) 276.
Kollowrat (jetzt Thun) 191, 279.
Lobkowitz 205.
Morzin 206.
Wallstein 11, 12.
Piccolomini (jetzt Nostiz) 140, 276.
Schönborn 206, 280.
Sweerts-Spork 280.
Thun 134.
Windischgrätz 280.
Stift der Kreuzherren 133.
Ursulinerinnenkloster auf dem Hradschin 270, 273.
Zwergenhaus 269.
Prichestitz
Kirche 272.

Rasowitz.
Kirche 272.
Rastatt.
Gartenhäuschen 330.
Schloß 174, 328, 330.
Schloßkapelle 330.
Stadtkirche 328.
Raudnitz.
Schloß 142.
Stadtkirche 208.
Regensburg.
Dreifaltigkeitskirche 48.
St. Emmeram 314.
Alte Kapelle 318.
Karmeliterkirche 133.
Kollegium St. Paul 28.
Reibersdorf.
Rittergut 433.
Rein.
Stift 154.
Rheinsberg.
Schloß 420, 471, 477.
Rochefort.
Arsenal 373.
Römhild.
Brunnenhaus 59.
Gottesackerkirche 59.
Schloß Glücksburg 59.
Rorschach.
Kornhaus 168.
Rosendael.
Volièren 97.
Rotenburg.
Schloß 442.
Rotenhof.
Schloß 260.
Rotterdam.
Börse 94.
Haus der Handelssocietät 94
Delfter Thor 95.
Ruhla
Kirche 74
Ryswyk.
Schloß 96.

Saalfeld.
Schloß 59.
Sagan.
Gnadenkirche 90.
Salem.
Kloster 299.
Maria Victoriakirche 300.
Salzburg.
Alumnat 220.
Bezirksgericht 8.
Chiemseehof 132.
Kirchen: Dom 4, 6, 131.
Dreifaltigkeit 220.
H. Erhardtkirche im Nonnthal 132
Kollegienkirche 217.
Ursulinerinnenkirche 220.
Franziskanerkloster 132.
Hofbrunnen 132
Johannesspital 220.
Kapitelhaus 132.
Klausenthor 8.
Kloster der Kajetaner 131.
Lustschloß Kleßheim 228.
Neubau 8.
Haus Linzergasse No. 14. 8.
Residenz 5. 131, 220.
Schloß Mirabell 239.
Salzdahlum.
Schloß 60.
Schloßkapelle 62.
Saffenberg.
Schloß 364, 367.

Scheftlarn.
Kloſter 287.
Schleiſsheim.
Schloß Luſtheim 128.
Schloß 129, 282
Kapelle 310.
Schlierſee.
Ciſterzienſerkloſter 150.
Schloßhof 246.
Schmalkalden.
Schloß 46.
Schmiedeberg.
Stadtkirche 82
Schmirn.
Kirche 267.
Schneeberg.
Kirche 46.
Schönberg.
Kirche 267.
Schönborn.
Schloß 341.
Schönbornsluſt.
Schloß 357.
Schönbrunn.
Schloß 220, 478.
Gloriette 478.
Schönenberg bei Ellwangen.
Kirche 301.
Schoenhauſen bei Berlin.
Schloß 408.
Schönthal.
Kloſterkirche 352.
Schroz bei Deutſch-Krone.
Kirche 31.
Schuſſenreuth.
Schloß 306.
Schwarzach.
Kloſterkirche 352.
Schwarzberg.
Schloß 386.
Schwarzenberg.
Kirche 50.
Schwedt.
Reithaus 421.
Schloß 110, 178, 420.
Schweidnitz.
Friedenskirche 90.
Schwerin.
Nikolaikirche 75.
Schwetzingen.
Gartenanlagen 464.
Sedletz.
Ciſterzienſerkloſter 207.
Seitenſtetten.
Benediktinerſtift 150. 255
Sekkau.
Stiftskirche 153.
Sonnenburg.
Schloß 110.
Speyer.
Dom 479.
Biſchöfliche Palais 101.
Stams.
Kloſter 158.
Steinach.
Kirche 267.
Steinamanger.
Dom 479.
Biſchofspalais 479.
Steyr.
Jeſuitenkirche 28.
Michaelskirche 150.
Rathhaus 260.
Stockholm.
Schloß 408.
Stranzendorf.
Dorfkirche 341.
Straßburg.
Münſter 481.
Rathhaus 36.
Strechau.
Schloß 155.
Stuttgart.
Neues Reſidenzſchloß 460.
Solitüde 462.
Sultzheim.
Amtshof 324.

Telfes.
Kirche 267.
Tepl.
Kloſter 202, 205.
Teſchen.
Gnadenkirche 90.
Thalkirchen.
Schlößchen 310.
Tilliach.
Kirche 267.
Torgau.
Schloßkapelle 45.
Tournai.
St. Martinskirche 95.
Trient.
Damenſtift 18.
Kirche des Jeſuitenkonvents 185.
Trier.
Abtei St. Maximin 368.
St. Gangolfskirche 21.
Juſtizgebäude 368.
Keſſelſtädt'ſches Palais 368.
Muttergotteskapelle am Dom 371
St. Paulin 371.
Petersburg 360.
Schloß 368.

Uebigau.
Schlößchen 410.
Ulm.
Schwurgericht 306.
Untermerchthal.
Schloß 306.
Unterſchwabach.
Amtshof 324.

Vierzehnheiligen.
Wallfahrtskirche 348.
Villers.
Abteikirche 95.
Volders.
Kirche 190.
Servitenkloſter 157.
Vorau.
Stift 154.
Stiftskirche 155, 156.
Vulpmes.
Kirche 207.

Waghaufel.
Schloß 336.
Waldenburg i. Schl.
Schloß Fürſtenſtein 180.
Waldſtz.
Kloſter 12.
Waldſaſſen.
Bibliothek 201.
Dreifaltigkeitskapelle 200.
„Kappel“ 200.
Kloſter 199.
Waltershauſen.
Kirche 83.
Warſchau.
Gartenſaal im ſächſiſchen Garten 416.
Kirchen: Franziskanerkirche 188.
Joſephskirche 188.
Kapuzinerkirche 181.
Kreuzkirche 181.
Reformatenkirche 181.
Palais: Brühl 180, 432.
Blaues 395.
Kaſimir'ſches 180.
Kraſinski 376.
Sächſiſches 180, 395.
Sendomir 395.
Schlöſſer: Königliches 180, 395, 430.
Lazienki 416.
Ujasdow 180, 395.
Willanow 181, 375.
Waſſerau.
Schloß 306.
Weerberg.
Kirche 267.
Wehlishofen.
Kloſter 298.
Weiersburg.
Jagdſchloß 341.
Weimar.
Belvedere 448.
Jacobskirche 59.
Schloß Wilhelmsburg 44.
Stadtkirche 59.
Weingarten.
Kloſter 166, 300, 314.
Weißenfels.
Auguſtusburg 45.
Kapelle des Schloſſes 51.
Weitz.
Kirche auf dem Weitzberge 261.
Werneck.
Schloß 352.
Weſel.
Berliner Thor 414.
Proteſtantiſche Kirche 414.
Wien.
Akademie der Wiſſenſchaften 245, 478.
Burg 134, 478.
Burgtheater 187.
Hofbibliothek 230, 260.
Leopoldiniſcher Trakt 134.
Winterreitſchule 229.
Eckartsau 246.
Althan'ſches Gartenhaus 246.
Häuſer: Zu den ſieben Säulen am Neuen Markt 137.
„Mehlgrube“ (Hôtel Munich) 243.
Schönlaterngaſſe 15, 137.
Wiplingerſtraße 15, 130.
Wollzeile 30, 137.
Marienſäule am Hof 186.
Böhmiſche Hofkanzlei 240.
Jagdſchloß Favorite 135.
Karmeliterkloſter 138.
Kirchen: Barnabitenkirche 213.
St. Karl Boromeus 213.
St. Dorothea 213.
Maria-Treu 213.
St. Maria am Hof 23, 137.
Minoritenkirche 213.
St. Peter 218, 244.
St. Rochus 213.
Saleſianerinnenkirche 218.
St. Johannes des Täufers 213.
St. Joſeph 138, 213.
St. Leopold 342.
Schottenkirche 213.
St. Sebaſtian 213.
Servitenkirche 137.
St. Ulrich 213.
Univerſitätskirche 31, 185.
Luſtſchloß Belvedere 232.
Majoratshaus Liechtenſtein 236.
Eſterhazy 136.
Palais: Cavriani 243.
Daun (Kinsky) 238.
Dietrichſtein (jetzt Lobkowitz) 138.
Prinz Eugen (Finanzminiſterium) 224, 340.
Gartenpalais Mannsfeld-Fondi (Schwarzenberg) 242.
Harrach 130.
Liechtenſtein 229, 236.
Neupaur (Bräuner) 240.
Paar 244.
Rofrano (Auersperg) 242.
Kardinal Herzog v. Sachſen-Zeitz 136.
in der Schenkengaſſe 244.
Schönborn 240, 340.

Wien.
Palais. Schönborn (Altergaſſe) 246.
Schwarzenberg (Neumarkt) 243.
Stahremberg (jetzt Unterrichts-Miniſterium) 136, 243.
Strattmann 244.
Trautſon 226
Peſtſäule 186.
Rathhaus 241.
Reichskanzleipalaſt 222
Schottenkloſter 244.
Staatskanzlei (Miniſterium des Aeußern) 242.
Stallungen der Kaiſerlichen Burg 222.
Stift der Urſulinerinnen 138.
Thore 137.
Bürgerliches Zeughaus 342.
Wiblingen.
Kloſterkirche 300, 304.
Wilhering.
Stift 261.
Wilten bei Innsbruck.
Pfarrkirche 267, 318.
Kloſter 157.
Wolfenbüttel.
Bibliothek 64.
Garniſonskirche 60.
Schloß 64.
Worms.
Proteſtantiſche Kirche 48
Würzburg.
Bürgerſpital, „rother Bau“ 339.
Damenſtiftsgebäude 358.
Haus zum Falken 358.
Hof Hutten 358.
Hôtel de Ruſſie 358.
Jeſuitenkirche 28.
„Kappele“ 322.
Karmeliterkloſter 168.
Würzburg.
Kleriker-Seminar 331.
St. Michaelskirche 28.
Kolleg 28.
Neues Ordenshaus 28.
Peterskirche 332.
Präſidentenhof 344.
Reſidenz 323, 339, 342, 370.
Ruckermain-Gebäude 331.
Schlößchen Veitshöchheim 331.
Schönbornkapelle 339.
Stift Haug 170.
Theater 358.

Zcorna.
Kloſterkirche 479.
Zeitz.
Moritzburg 56.
Schloß 56.
Zerbſt.
Dreifaltigkeitskirche 110.
Schloß 108, 110, 178.
Wohnhäuser 179.
Zittau.
Häuſer 402.
Zütphen.
Park 97.
Schloß de Voorſt 96.
Zweibrücken
Schloß 469.
Zwickau.
Marienkirche 45, 51.
Zwiefalten.
Kloſterkirche 106, 318.

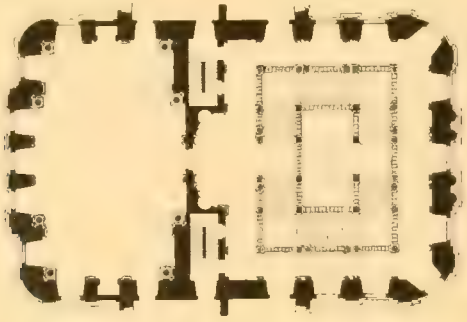


Fig. 163. Schloß Pommersfelden, Grundriß des Mittelbaues.

Künstler-Verzeichniss.

Alfetti, Indoro, 181.
d'Allio, Donato Felice 218, 258.
Altomonte, Bartolomeo 256, 261.
Amigoni (Amiconi), Jacopo (Giacomo) 282, 298.
Amort, Kaſpar 161.
Anneeſſens 96.
Anwerder, Johann 358.
Appiani, Francesco 162, 313.
Appiani, Giuſeppe 168, 371.
Arighini, Giuſeppe 62.
Arnold von Westphalen 81.
Aſam, Cosmas Damian 102, 263, 296, 307, 310, 314.
Aſam, Egid. Quirin 263, 296, 307, 310.
Aſam, Hans Georg 308.
Aubry, Guillot 476.
Auguſt II. von Sachſen 386.

Bagnato, Giovanni Gaipare 168.
Bähr, Georg 74, 81, 400, 402.
Bähr, Johann 301.
Baratta, Francesco 373, 376.
Baratta, Giovanni Maria 373.
Barbarino, Giovanni Battiſta 146.
Barelli, Agostino 126.
Baumeiſter, Martin 298.
Bayer 206.
Beer, Franz 168, 296, 298.
Beer, Ferdinand 301, 302.
Belotti, Giuſeppe 181, 376.
Bergmüller, Johann Georg 288, 318.
Bergmüller, J. B. 288.
Bernardoni, Giovanni Maria 31.
Bernini, Lorenzo 374.
Bianco, Bartolomeo 11.
Bibiena, Alexander Galli 103, 187, 464.
Bibiena, Antonio Galli 187, 218, 238.
Bibiena, Fernando Galli 340, 342.
Bibiena, Giuſeppe Galli 186, 187, 245, 460.
Blondel, François 373, 412.
Blondel, François d. J. 468.
Blondel, Jacques François 432, 436.
Böckler, Georg Andreas 43.
Bodt, Jean de 378, 397, 398, 410, 421.
Boffrand, Germain 246, 326, 344.
Böhme, Martin Heinrich 380, 410, 420.
Bombaſii, Francesco 185.
Bonalino 171.
Borromini, Francesco 276, 373, 374.
Boumann, Johann 116, 421, 474.
Boumann, Georg Friedrich 477.
Bowanga, Georg 243.
Braun, Johannes 295
Braunböck, Wolfgang 205.
Brenner 119.
Brillie 364.
Briſeux, Charles Antoine 436, 471.
Broebes (Proves), Jean Baptiſte 106, 419
Bromeis 442.
Brown, Lancelot 481.
Brozzio 208.
Brunner, Johann Michael 257.
Bucci, Giuſeppe 31.
Buchner, Paul 36.
Burgeois 462.
Burgund, Matthias von 138.
Büring, Johann Gottfried 423, 424.
Burnacini, Ludovico Ottavio 186.
Buffi, Santino 219, 238.
Byß, J. R. 340.

Caietani 382.
Cameſini, Alberto 218.
Cammermayer, Simon 42.
Capone, Santino 146.
Caratti, Francesco 141.
Carlone Familie 143, 256, 358.
Carlone, Antonio 153
Carlone, Bartolomeo 151.
Carlone, Carlo 166, 266, 456.
Carlone, Carl Antonio 145, 149, 150, 151, 201, 252.
Carlone, Diego 166, 314, 456.

Carlone, Giovanni Baptiſta 148, 150, 200.
Carlone, Joachim 155, 261.
Carlone, Pietro 153.
Carlone, Sebaſtiano 153.
Carlone, Silveſtro 23.
Carnevale, Marc-Antonio 134.
Carnevale, Carl Antonio 135, 138.
Caſtelli, Michele 21.
Caſtelli, Antonio 21.
Chalgrin, J. F. Therese 432.
Chambers, William 447, 481.
Chiaveri, Gaetano 188.
Chieze, Philippe de 107, 413.
Chriſtian, Joſeph 299
Chriſtiani ſiehe Kriſtian.
Cochorn, Menno von 98, 101.
Coldin, Anton 209.
Colomba, Lucca Antonio 166.
Contant d'Ivry 447.
Corbinus, Chriſtoph 51.
Corfey, Lambert Friedrich von 364.
Cortona, Pietro da 374.
Cotte, Robert de 361, 451.
Cuvilliés, François de 128, 178, 285, 287, 290, 310, 362.
Cuvilliés, François de (Sohn) 451, 454.

Dankaert, Cornelius 98.
Danreiter, P. 240.
Dario, Antonio 132.
Daviller Auguste Charles 383.
Decker, Paul 67, 70, 104, 285, 326, 382.
Decla, Bohuslav (Caeſar Busdecla) 200.
Delaja, Joſeph 268.
Delevo, Claudius 262.
Deybel, Johann Sigmund 181, 395.
Diede 442.
Dientzenhofer, Bernhard Chriſtoph 200, 203.
Dientzenhofer, Georg 196, 200.
Dientzenhofer, Johannes 332.
Dientzenhofer, Johann Heinrich 332.
Dientzenhofer, Johann Leonhard 203, 321.
Dientzenhofer, Juſtus Heinrich 332.
Dientzenhofer, Kilian Ignaz 28, 207, 269.
Dientzenhofer, Leonhard 104.
Dietrichs, Friedrich Wilhelm 245, 420, 421, 474.
Dietze 388.
Dieußart, Carl Philipp 103, 322, 382, 413.
Dinglinger, J. M. 398.
Diſel, Matthias 161.
Dohmſen, Lorenz 106.
Domazlicky, Johann 272.
Domenicus, Frater 298.
Donner, Raphael 242.
Dörflinger, Joſeph Hyacinth 266.
Dotti, Carlo Francesco 188.
Dubois, Jean Baptiſte 95.
Dubut, Charles 284.
Düntz, Abraham 300
Dupuis, Etienne 462.
Dury, Carl 100, 438.
Dury, Paul 98, 438.
Dury, Simon Ludwig 440, 441.

Eckhart, Johann Albrecht 76.
Effner, Joſef 281, 298, 307, 320.
Enzenhofer 245.
Eoſander, Johann Friedrich, Freiherr von Göthe 378, 398, 407.
Erasmus, Georg Caſpar 42.
Erhard, Chriſtian 288.
Erhardt, Anton 244.
Erlach, Johann Bernhard Fiſcher von 211, 242, 260.
Erlach, Joſef Emanuel Fiſcher von 230, 340, 341, 477, 478.
Ettenhofer, J. G. 162.
Ettl 22.
Exner, Chriſtian Friedrich 406, 430.

Faid'herbe, Lucas 303.
Fäſch, Johann Rudolph 397.
Faſol, Peter 154.
Favre, Titus 421.
Fehre, Johann Gottfried 400, 402.
Feichtmayr, Franz 318.
Feichtmayr, Franz Xaver 318.
Feichtmayr, Johann Michael 299, 318
Feichtmayr, Joſef Anton 300.
Fernauer 168.
Ferrata, Francesco 185.
Fiſcher, Johann Michael 298, 305.
Fiſcher von Erlach ſ. Erlach.
Fleiſcher 448.
Floretti, Ercole 209.
Foſſe, Rouge la 103.
Freyberger, Hans 40.
Friſch, Joſeph 209.
Friſoni, Donato Giuſeppe 163, 300.
Fröhlich, Hans 209.
Froimont, Johann Clemens 101, 463.
Fuga, Fernando 236, 334.
Furttenbach, Joſeph 40.

Gabriel, Jaques Ange 476.
Gabrielis, Gabriel de 173, 174, 236, 318.
Gärtner, J. A. 358.
Gebhard, Johann Auguſt 416, 432.
Gebhardi, von 449.
Gedeler, Gottfried von 143.
Geigel, J. G. 28, 344.
Gerl, Matthias 244.
Gerlach, Philipp 113, 114, 420.
Gibbs, James 424.
Gieſel, Johann Auguſt 432.
Gilg, Valentin 21.
Gindter, Matthäus 318.
Girard, Alfonse François Josef, 232.
Girardon, François 378.
Giuliani, Giovanni 238.
Godeler, Elias 40.
Goethe, Wolfgang von 44, 398, 475.
Göthe ſiehe Eoſander von Göthe.

Goldmann, Nikolaus 65.
Gontard, Carl von 424, 469, 470.
Gonter, Bernhard 200
Görz, Matthias von 150.
Götz, Johann Georg 481.
Göz, G. B. 288.
Grabenperger, Christoph 150.
Grael, Johann Friedrich 421.
Gran, Daniel 246, 256, 260.
Grandjean de Montigny 444, 482
Greifenſtein, Niclas Schedel von 481.
Greiſing, Joſef 331, 344.
Groenefeld, Bartholomäus Janſen 51, 106
Grunberg, Martin 113, 370
Guarini, Guarino 203, 276, 347.
Guarinoni, Hippolytus 157.
Guepière, Pierre Louis Philipp de la 462
Guernieri (Guernieri), Johann Franz 99, 176 111.
Guidi, Domenico 209.
Guimard 447.
Gump, Anton 262, 310.
Gumpp, Johann Anton 151.
Gunezrhainer, Johann 284, 286, 290, 316.
Gunz, Anton 279.
Gutwein 330

Habacher, Matthäus 260.
Hackhofer, J. C. 156.
Hafenecker, Anton 279.
Hamelau, Hans 106.
Hammerſchmidt, Felix Anton 209.
Haſe, Georg 400.
Hayberger, Gotthard (Gottfried) 260
Herkommer 298.
Herold, Balthaſar 186
Heſſe, H. 325.
Heßler, Melchior 48.
Hiebel, Johann 330.
Hildebrandt, Johann Lukas von 224, 231, 286.
Hildebrandt, Franz de Paula 341, 478.
Hohenberg von Hetzenberg Johann Ferdinand 178
Holl, Elias 22, 38.
Holl, Johann 40.
Holzer, Johann 288.
Hölzer, Gottlieb Auguſt 406, 434.
Holzinger, Joſef 313.
Horn, Ernſt Wilhelm 65, 448.
Houdon, Jean Antoine 448.
Huber, J 288.
Hueber, Joſeph 260.
Hulot, Guillaume 378, 412.

Jadot d'Iſſey, Jean Nicolas 478.
Jankel, Franz 244.
Jenninger, Pater 301.
Indau, Johann 42.
Ingen, J. Karl 48.
Joſef, Bruder 292.
d'Iſſey ſiehe Jadot.
Juncker, Valentin 171.
Juſſow, d. Aelt. 440.
Juſſow, Heinrich Chriſtoph 444.
Juvara 179.

Kager, Matthias 40.
Karger, Johann Friedrich 78.
Kemmeter, Johann Gottfried 420, 471.
Kemper, Andreas 90.
Kent, William 474.
Kleiner, Salomon 242.
Klengel, Wolf Kaſpar von 76, 290, 390, 417.
Knöbel, Johann Friedrich 432.
Knobelsdorff, Georg Wenceslaus von, 178, 420, 422, 423, 471.
Knöffel, Johann Chriſtoph 396, 426, 433, 449.
Knoller, Martin 268, 319.
Koch, J. B. 338.
König, Kaſpar 90
Kopp, Johann Ignaz 338
Kopp, Sebald 338.
Korb, Hermann 59, 62.
Korbel 382.
Krahe, Peter 449.
Krammer, Gabriel 42.
Krauſe, Johann Jacob 48.
Kriſtian (Chriſtiani), Alexander 236, 244.
Krubſacius, Friedrich Auguſt 433.
Kuen, Hans Georg 294.
Kühnel 479.

Lachieſe ſiehe Chieze.
Laireſſe, Gerard de 93.
Langesveld, Rüdiger von 108
Langwagen 449.
Laſſurance 421, 471.
Lebrun, Charles 374.
Legeay, Jean 423, 424, 471.
Leger, Chriſtoph Daniel 460.
Legrand, Jaques Guillaume 432.
Lentner, Abraham 200.
Lepautre 71, 414.
Leplat, Raimond 417.
Leroy Jean Davide 432, 479.
Leſſing, Gotthold Ephraim 438.
Leuchte, J. M. 386.
Leveau 112.
Leveillé, Michel 362.
Lingen, Major von 110.
Lipper, Ferdinand 368.
Locci, Agoſtino 181.
Locke, Samuel 435.
Longuelume, Zacharias 398, 414.
Loyſon 326.
Luccheſe, Johann 200.
Luragho, Anſelm 134, 206, 276, 279.
Luragho, Carlo 132.
Luragho, Martin 138, 280.

Mages, Joſef 288.
Magno, J. Pietro 339
Majer, Heinrich 301.
Manger, Heinrich Ludwig 422, 424.
Manſart, François 92, 412, 471.

Maria, Juan 12.
Marini, Giovanni 11.
Marot, Daniel 93, 111.
Marperger, Paul Jacob 58.
Marquart, Peter 51, 106.
Martinelli, Anton Erhardt 214.
Martinelli, Domenico 236.
Martinelli, Johann Baptiſt 244.
Martinelli, Joſef Franz 244.
Materna, Antonio 156.
Matthias von Burgund 138.
Matthias von Saarburg 138.
Matternowsky 382.
Mattielli, Lorenzo 246, 427.
Mayer, Johann Ulrich 40.
Mayer, Thomas 295.
Memhardt, Johann Gregor 107.
Merker, Gottfried 111.
Möhring 65.
Monnot, Pierre François 100.
Monte, Deodot del 21, 192
Montigny, Grandjean de 444, 482.
Moosbrugger, Caſpar 295.
Moosbrugger, Johann 295.
Moret 209.
Müller, M. 358.
Munkenaſt, Franz 260.
Mutſchele, Buonaventura 358.

Naumann, Johann Chriſtoph 403.
Nering, Johann Arnold 74, 111, 378.
Nette 163.
Neumann, Johann Balthaſar 240, 246, 322, 328, 338, 479, 480.
Neumann, Franz Ignaz Michael 346, 479.
Neurone, Pietro 295.
Nicolai, Hermann 433.
Nonnenmacher, Marcus 42.

Oegg 344.
Ongers, Johann 330.
Dell' Opera 445.
Orſis, Dominik de 138.
Oipel, Anton 341.
Oetl, Chriſtian 243.

Pacoſi 221, 478.
Palladio, Andrea 423.
Panſe, Johann Gottfried 434.
Parigi, Giulio 41.
Parquet, la Friſe du 101.
Pärtl, Albert 313.
Patte, Pierre 469.
Payen, Marie Joſeph 447.
Pedetti, Mauritius 174.
Penz, Franz de Paula 267, 268, 318.
Perrault, Claude 412.
Peter, Bruder 292.
Petrini, Antonio 168, 185, 323, 331.
Pezani, Valentino 173.
Pfeil 368.
Pictorius, Gottfried Laurenz 364.
Pictorius, Peter 364.
Pigage, Alexander Nicolaus de 103, 463, 480.
Pirchſtaller, Jacob 268.
Pirroni, Baſilio 11, 12.
Pirroni, Giovanni 11, 12.
Pizzoni 446.
Placidi, Francesco 188.
Plancke, Michael 400.
Pleſſy, Le Fort du 232.
Pokorni, Jacob 150.
Pöppelmann, Matthäus Daniel 376, 388, 402, 414
Pomis, Giovanni Pietro de 9.
Porta, A. de 142.
Pozzo, Andrea del 28, 31, 184.
Prandauer, Jacob 246, 258, 260.
Prey, Johann Leonhard 436.
Proves ſiehe Broebes.

Quadria, Giovanni di 146, 268.
Quellin, Arnold 375.
Querfurt, Tobias 60.
Querini 177.
Quesnoy, François de 375.
Quincken, Johannes 364.

Raniſch, Hans 375.
Rätz 383.
Reichle, Hans 268.
Reitter, Bartholomäus 161.
Render, Wenzel 186.
Retſchizegger, Hans 261.
Retti, Donato Riccardo 167.
Retti, Leopoldo 167, 173, 456.
Retti, Livio 167.
Retti, Paolo 167.
Ricchini 11.
Richter, Chriſtian 59.
Richter, Johann Adolf 59.
Richter, Johann Moritz 44, 45, 58, 104.
Richter, Moritz 44, 45, 56.
Richter, Rudolf Heinrich 469.
Richter 420.
Riedinger, Georg 36.
Rittinger, Marian 149.
Rivius 104.
Rizio, Paolo 41.
Rohrer, Peter 328, 330.
Roli, Antonio 175.
Roli, Giuſeppe 175.
Roſſi, A. de 330.
Roſſi, Domenico Antoni de' 180.
Roſſi, Giovanni Battiſta de' 141.
Roſſi, Matthia de' 175
Roth, Heinrich 362.
Roth, Johann Georg 50, 51.
Rottmayr 251.
Ruballiali, F. W. 188, 404.
Rudolfi, Andreas 43.
Rudolfi, Michael 44.
Rueff, Michael 295.
Ry de 98.
Ryckwarts, Cornelius 108

Saarburg, Matthias von [illegible]
Saebuch, Albrecht von [illegible]
Samerl, Michael [illegible]
Sandrart, Joachim von 23, [illegible], 193.
Sänger, P. J. 386.
Santini, Giovanni 207.
Sartori 268.
Scamozzi, Vicenzo 4, 279.
Schade, Johann Daniel [illegible]
Schaffer (Scheffler), Chriſtof Thomas [illegible], 371.
Schatz, David 400.
Scheffolt, Bruder Benedict 292.
Schickhardt, Heinrich 36.
Schieſser, Leonhard 200.
Schildknecht, Nicolas 118.
Schinkel, Carl Friedrich 116.
Schlaun, Johann Conrad von 360, 365, 446, 480.
Schlüter, Andreas 67, 69, 71, 111, 182, 375, 409, 412.
Schmidt, Johann Georg 404.
Schnell, Johann 456.
Schraudolph, Claudius 480.
Schubert, Johann Wilhelm 244.
Schübler, Johann Jacob 284.
Schüglich, Jorg [illegible]
Schumacher, Johann David 382.
Schwarze, Julius Heinrich 430.
Schynvoet, Simon 97.
Sckell, Ludwig [illegible]
Sconzani, Hypolit 254.
Sebregondis, Niccoli 12.
Seidl, Melchior 151, 324.
Sempier 469.
Sempow 382.
Senkeiſen, Joh. Chr. 42.
Serro, Johann 192.
Servandoni, Giovanni Nicolo 479.
Silbermann, Gottfried 81.
Silveſtre, Louis 395.
Simonetti, Giovanni 110, 141, 178, 380, 402.
Simonetti 210.
Smids, Michael Matthias 108.
Solari, Santino 4.
Sonnin, Ernſt Georg 436.
Soufflot, Jacques Germain 447, 476, 482.
Specht, Johann Georg 304.
Speckle, Daniel 44.
Spezza, Andrea 11, 13.
Spezza, Antonio 12.
Spezza, Pietro 12.
Sporer, Benedikt 304.
Stahl, Leonhard 354, 480.
Stainhuber, Jacob 260.
Stainhuber, Johann Michael 260.
Starcke, Johann Georg 78.
Staudt, Matthias 44.
Struzzi 448.
Stuart, Pater Bernhart 318.
Stüber, Nicolaus 362.
Sturm, Leonhard Chriſtoph 65 [illegible]
Sustris, Friedrich 16.
Swart, [illegible]

Tangl, Georg 268.
Tauſch, Chriſtoph 180.
Teſſin, Nicodemus, Graf 378, 408.
Thoman, Hieronymus 40.
Thomann, J. W. von 480
Thum, Chriſtian 300.
Thum, Michael 301.
Thumb, Peter 298 300. 302
Tiepolo, Giovanni Battista 344.
Triquetti 446.
Troger, Paul 256, 268.
Troſl, Gottlieb 386, 398.
Troſt, Johann 386.
Tütleb, Jeremias 54.

Umhaus, Matthias 267.
Umhaus, Michael 267.
Unger, Georg Chriſtian 477.

Valmagini 221 [illegible]
Verschaffelt, Peter Anton 464, 468.
Vilalpanda 66
Viscardi, Giovanni Antonio 160, 307, 316.
Vogel, Johann Jacob 171.
Vogel, Kaſpar 44, 56.

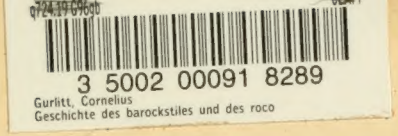
Walter, Major von 478.
Weger, Georg 101.
Weinlig, Chriſtian Traugott 432.
Weinſpeiſer, Peter 322
Weiſſenkircher, Johann Adam [illegible]
Welſch 370.
Wendtseifen, Peter 161.
Werfft, Adrian van der 94.
Weſtphalen, Arnold von 81.
Wiedemann 300, 352
Wilde, Bernard de 94.
Winckelmann 436.
Wohlhaubter, Emanuel 336.
Wolf, Andreas 287.
Wolf, Peter 325
Wolker, J. G 288.

Zeiler, Franz Anton 299.
Zeiler, Jacob 299.
Zeller, Jacob 319.
Zick, Januarius 304, 354, 370.
Zick, Johann 370.
Zimmermann, Dominicus 298.
Zocha, Carl Friedrich von [illegible]
Zuccali, Enrico 126, 205.
Zuccali, Gaſpare 126.

Date Due

~~NOV 12~~			
~~APR 6~~	1945		
534724			

Library Bureau Cat. no. 1137


3 5002 00091 8289
Gurlitt, Cornelius
Geschichte des barockstiles und des roco

Art NA 590 .G87 1889

Gurlitt, Cornelius, 1850-
1938.

Geschichte des barockstiles
und des rococo in